IMAGENS do MUNDO

Mostra de Cinema Etnográfico Francês

FICHA TÉCNICA

ORGANIZAÇÃO

Centro de Estudos de Antropologia Social (I.S.C.T.E.)
Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais (Universidade Aberta)
Serviço Cultural da Embaixada de França/ Instituto Franco-Português

COORDENAÇÃO

João Leal, Clara Carvalho (C.E.A.S.)
Maria Beatriz Rocha-Trindade, José Ribeiro (C.E.M.R.I.)
Marie-Hélène Mitjaville (I.F.P.)

COLABORAÇÃO

Catarina Alves Costa, Joaquim Costa, Teresa Fradique, Ana Paula Beja Horta, Ana Martins, Carlos Mendes, Catarina Mira, Marta Morais, João Nicolau, Leonor Pires, Maria Manuel Quintela, Eduardo Espírito Santo

CONCEPÇÃO GRÁFICA

Mariano Piçarra

APOIOS

Instituto Franco-Português
Museu Nacional de Etnologia
Teatro Académico Gil Vicente

PATROCÍNIOS

I.S.C.T.E.
Reitoria da Universidade de Coimbra
Serviço Cultural da Embaixada de França
XFM
Universidade Aberta

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO

O cinema documentário de intenção etnográfica ou antropológica tem constituído em Portugal um terreno em larga medida devoluto, tanto ao nível da produção e da realização de filmes, como ao nível da sua exibição e da existência continuada de actividades de reflexão e discussão em seu torno.

Em anos mais recentes, entretanto, têm vindo a ter lugar algumas iniciativas com o objectivo de inverter esta situação, com relevo para a realização dos Encontros Internacionais de Cinema Documental da Malaposta e para a organização, no âmbito das actividades da Cinemateca Nacional, de ciclos consagrados a alguns grandes nomes do cinema documentário.

Na área mais específica do cinema etnográfico, o Centro de Estudos de Antropologia Social (C.E.A.S.) do I.S.C.T.E. e o Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais (C.E.M.R.I.) da Universidade Aberta - que, em conjunto com o Serviço Cultural da Embaixada de França, promovem o presente ciclo - têm procurado dar também um contributo relevante para um melhor conhecimento e discussão deste "terreno" ainda insuficientemente explorado entre nós.

O C.E.A.S. organizou em Abril/Maio de 1993 - em colaboração com o ABC Cine Clube de Lisboa - o ciclo de cinema *Olhares sobre Portugal, Cinema e Antropologia,* uma mostra dos principais momentos do cinema português de intenção etnográfica e antropológica, desde o clássico *Douro,*

Faina Fluvial, de Manuel de Oliveira, até alguma da produção mais recente. Acompanhado da edição de um catálogo e da realização de uma mesa redonda, o ciclo *Olhares sobre Portugal* permitiu um debate crítico em torno de algumas das questões relacionadas com o cinema etnográfico em Portugal. Posteriormente, em Dezembro de 1993, o C.E.A.S. esteve associado, em conjunto com o Serviço ACARTE, à vinda a Lisboa do ciclo de cinema documentário *Planeta dos Homens*, concebido e organizado pela BPI do Centro Georges Pompidou (Paris), sob a direcção de Jean-Paul Colleyn. Foram então visionados em Portugal alguns dos filmes mais marcantes na história e na produção actual do cinema etnográfico. Esta realização proporcionou um quadro adequado ao prolongamento do trabalho de reflexão e discussão iniciado com o ciclo *Olhares sobre Portugal*.

A Universidade Aberta, pelo seu lado, desde a fase de instalação, tem vindo a produzir videogramas inseridos numa lógica de documentário e, mais tarde no âmbito de Antropologia Visual, de que são exemplo as duas séries, *Festas* e *O Sonho do Emigrante*, resultantes do trabalho de investigação do Centro de Estudos de História e Cultura Portuguesa e, a partir de 1990, do actual Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais (C.E.M.R.I.). Posteriormente, em 1988, a Universidade Aberta organizou, conjuntamente com o Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, o seminário *Mediatização do Conhecimento Sociológico através do Som e da Imagem*, em que foram apresentados numerosos documentos em filme e vídeo. Neste seminário participaram, além de investigadores portugueses, Paul Henley - do Granada Center for Visual Anthropology, University of Manchester- e Tony Bates - da Open University. Em 1990, a Universidade Aberta teve a seu cargo a organização do simpósio *Visual Anthropology* do

Intercongresso da International Union of Anthropological and Ethnological Sciences/I.U.A.E.E. *The Social Roles of Anthropology*, que teve lugar em Lisboa. Para este evento foi editado um catálogo de acompanhamento, incluindo a identificação e coordenadas de investigadores, professores, realizadores e as fichas dos filmes apresentados no simpósio. O seminário *Espaços de Festa. Permanência e Inovação*, que teve lugar em 1991 na Universidade Aberta com a colaboração activa do Musée de l'Homme e do Musée des Arts et Traditions Populaires de Paris, integrou igualmente filmes e videogramas, apresentados no Museu de Etnologia, que acompanharam a exposição que aí teve lugar. Finalmente, a disciplina de Antropologia Visual faz parte, desde 1994, do curriculum do Mestrado em Relações Interculturais da Universidade Aberta e resulta de uma linha de investigação permanente do C.E.M.R.I., que conta com a colaboração da University of New Mexico e da École des Hautes Études en Sciences Sociales; o produto desta actividade foi designadamente dado a público no Seminário sobre Antropologia Visual organizado pela Universidade Aberta, no Porto, em 1993. Esta iniciativa deu continuidade a uma das grandes preocupações do C.E.M.R.I., a reflexão e aprofundamento teórico das questões relacionadas com o cinema e a Antropologia.

É no seguimento natural destas suas actividades anteriores que o C.E.A.S. (I.S.C.T.E) e o C.E.M.R.I. (Universidade Aberta), em conjunto com o Serviço Cultural da Embaixada de França, apresentam agora o ciclo *Imagens do Mundo - Mostra do Cinema Etnográfico Francês*. Baseado no catálogo *Dix Ans du Bilan du Film Etnographique*, editado em 1991 pela Direcção de Comunicação do Ministério dos Negócios Estrangeiros Francês, o ciclo propõe uma selecção de alguns dos melhores filmes de produção

francesa e francófona apresentados entre 1981 e 1991 naquele que é um dos mais importantes festivais europeus de cinema etnográfico, o *Bilan du Film Ethnographique*. A essa selecção foram acrescentados alguns filmes fundamentais para a emergência e afirmação de uma tradição de cinema etnográfico francês e, ainda, alguns filmes posteriores a 1991, apresentados tanto no quadro do *Bilan*, como no quadro do festival *Cinéma du Réel*.

No seu conjunto, os 37 filmes apresentados -a maior parte dos quais é projectada pela primeira vez em Portugal- podem considerar-se uma amostra relativamente significativa do cinema etnográfico de produção francesa. O ciclo *Imagens do Mundo* constitui assim uma ocasião rara para um contacto aprofundado com aquela que é considerada uma das mais importantes tradições de cinema etnográfico. Inevitalmente marcado pela proeminência da figura, simultaneamente tutelar e familiar, de Jean Rouch, o ciclo propõe ao mesmo tempo uma escolha relativamente ampla de outros nomes, representativos tanto dos percursos históricos como das escolhas actuais do cinema etnográfico francês.

Abrindo justamente com o último filme de Jean Rouch -*Madame l'Eau*- o ciclo consagra de seguida uma secção -intitulada *Os Pais Fundadores*- a alguns dos filmes mais importantes no desenvolvimento histórico do cinema etnográfico francês. As sessões seguintes -*Os Gestos do Saber, Lugares Próximos, Antropologia Partilhada, Transe e Poder*- procuram por seu turno agrupar filmes, por vezes muito diferentes, em torno de alguns tópicos relativamente recorrentes na cinematografia francesa de intenção etnográfica ou antropológica: uma preocupação alargada, e de resultados por vezes inesperados, com os saberes e as técnicas: a interrogação cinematográfica daquilo que se dá como familiar ou próximo; a tentativa de cruzar o olhar de quem observa com o olhar de quem é observado; o lugar

emblemático que, desde Rouch, os temas da transe e do poder ocupam no cinema etnográfico francês. O ciclo encerra com uma secção, intitulada *A Pluralidade Humana*, interessada não só numa espécie de prospecção final da pluralidade de terrenos frequentados pelo cinema etnográfico francês, mas também na interpelação da diversidade de olhares que sobre eles é possível lançar.

Tal como noutros ciclos anteriores procurou-se que este ciclo fornecesse não apenas uma oportunidade para o visionamento dos filmes, mas também uma ocasião para uma discussão e uma reflexão mais alargada sobre o cinema etnográfico e a antropologia visual. Com esse objectivo, alguns realizadores - Jean Rouch, Philippe Costantini, César Paes e Marc Piault - foram convidados a apresentar e a discutir com o público os seus filmes.

Quanto ao presente catálogo ele pretende ser um instrumento suplementar na descoberta e problematização do universo de imagens que o ciclo *Imagens do Mundo* propõe. Com esse objectivo - para além das fichas dos filmes apresentados - optou-se por publicar um texto introdutório de Jean Rouch, entrevistas (ou extractos de entrevistas) com três dos realizadores convidados para o ciclo e, por fim, dois textos - da autoria de José Ribeiro e Clara Carvalho - susceptíveis de fornecer alguns elementos para o enquadramento e a problematização da tradição francesa de cinema etnográfico.

Lisboa, Outubro de 1995

Maria Beatriz Rocha-Trindade
Directora do Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais

João Leal
Presidente da Direcção do Centro de Estudos de Antropologia Social

OS "PAIS FUNDADORES". DOS "ANTEPASSADOS TOTÉMICOS" AOS INVESTIGADORES DE AMANHÃ*

JEAN ROUCH

A 23 de Dezembro de 1952 cineastas e antropólogos reuniram-se na sala de cinema do Museu do Homem: Marc Allegret, Roger Callois, René Clément, Hubert Deschamps, Germaine Dieterlen, Marcel Griaule, Pierre Ichac, Henri Langlois, Jean-Paul Lebeuf, André Leroi-Gourhan, Claude Lévi-Strauss, Edgar Morin, Léon Pâles, Alain Resnais, Georges Henri Rivière, Georges Rouquier, e eu próprio. Apesar de sermos de origens, culturas e disciplinas muito diferentes, todos pensávamos que chegara a altura de juntar numa mesma instância antropólogos e cineastas do mundo inteiro desejosos de partilhar as suas experiências particulares. Assim foi criado o Comité du Film Ethnographique, na mesma altura em que a Antropologia se interrogava sobre o carácter científico da sua investigação e em que o cinema, comprometido desde o fim do filme mudo com os imperativos da produção e da distribuição, sonhava em libertar-se graças às novas técnicas do "cinema ligeiro".

O nosso objectivo era, sem dúvida, de uma grande ambição: iniciar o diálogo entre o rigor científico e a arte cinematográfica. Mas, desde aí, o Filme Etnográfico tornou-se adulto e reconhecido no mundo inteiro sob o nome de *Visual Anthropology-Antropologia Visual*. Esta evolução foi possivel graças à televisão (o cinema etnográfico, nos seus primórdios, foi o primeiro a utilizar o formato 16mm, logo reconhecido por todas as televisões). Mas hoje é essa mesma televisão que, ao introduzir uma imagem eletrónica efémera e, sobretudo, ao impor a criação de quadros rígidos de difusão (13', 26' ou 52'), se arrisca a pôr em questão as regras elementares da nossa disciplina. Antes de abrir este novo diálogo, parece-nos oportuno nesta introdução ao catálogo dos *10 Ans du Bilan du Film Ethnographique* saudar os nossos "antepassados totémicos". Mesmo que os seus filmes não figurem todos neste catálogo, eles não podiam ser esquecidos nas nossas libações.

No início foram os irmãos Lumière e os seus operadores que tudo inventaram, pois tudo tinham de fazer. Paladinos de uma técnica inteiramente nova e de uma arte que não existia ainda, a sua missão era simples: percorrer o mundo e espalhar a "nova visão", gravar imagens de homens desconhecidos, vender o cinema Lumière ao maior número possível de compradores, tudo isto sem um tostão no bolso, pois viviam dos rendimentos da sua empresa. Eles eram em simultâneo os directores, os gestores, os técnicos de laboratório, os operadores, os projeccionistas e, evidentemente, os pregadores da jovem indústria cinematográfica. Gabriel Veyre e Félix Mesguich realizaram com toda a simplicidade esta missão considerável. Em alguns anos criaram uma verdadeira rede, sem cabo nem satélite, pois de escala em escala e de mês em mês eles próprios eram os seus satélites.

E, claro, imaginaram tudo: desde os planos gerais aos grandes planos, das panorâmicas aos *travellings*. Como fez notar Henri Langois a Jean Renoir, desde o início os operadores Lumière trabalhavam na "diagonal", introduzindo assim, sem o saberem, o relevo nas suas imagens a duas dimensões. Tinham apenas um minuto de autonomia e os seus primeiros "planos- sequência" serão sempre os nossos modelos. Onde estava então a etnografia nesta busca? Simplesmente na descoberta da diferença do Outro. É por isso que os seus filmes podem ser vistos incansavelmente como as páginas de um diário do virar do século.

Aos seus sucessores não restava mais do que parar no espaço e no tempo para realizarem um trabalho em profundidade. Foi o caso de Robert Flaherty, um geólogo irlandês duro, teimoso e grande contador de histórias que encontrou, no início dos anos 20, na Baía de Hudson, uma família esquimó com a qual decidiu realizar uma crónica filmada da sua vida quotidiana. Utilizou todo o tempo necessário. Embora ignorasse tudo sobre o cinema, estava decidido, tal como os irmãos Lumière, a tudo aprender, passeando a sua câmara Akeley por todo o lado, no *blizzard*, em trenós, de *kayak*, nos *iglôs*, no fundo da noite polar. Inventou então toda a nossa ética: como filmar as pessoas sem lhes mostrar as suas próprias imagens? A sua câmara tornou-se "participante": metamorfoseada em projector das imagens tiradas e reveladas na véspera, foi o pretexto fantástico de um diálogo permanente entre estes Esquimós e aquele contador; as suas histórias são tão engraçadas que Nanook ri às gargalhadas sob o olhar de Flaherty que o filma, e oferece essas imagens como presente de Natal ao mundo inteiro o qual, depois de quatro anos de uma guerra atroz tinha necessi-

dade deste riso contagiante, subitamente mais famoso que o rugido do leão da Metro-Goldwyn-Mayer.

Foi este o primeiro filme etnográfico, e arriscou-se a ser também o último, pois os filmes posteriores de Flaherty constituíram uma série de "financial disasters". Contudo, o público que descobrira os encantos cinematográficos da vida tal como ela é pedia sempre novos "documentários". Então, após termos vertido no solo este copo de bourbon por Flaherty e Nanook[1], vertamos agora um de vodka por Dziga Vertov, poeta futurista, técnico, "homem da câmara", da qual ele predisse em 1922 toda a aventura vindoura, todo o *Kino Pravda*: "o cinema verdade", mudo, sonoro ou falante.

A dupla novidade, vinda do Grande Norte ou das margens do Moskova, não cessou de ressoar e, em Paris, Bruxelas ou Amesterdão, flahertizava-se ou vertovava-se. Joris Ivens desencanta uma câmara para filmar a *Grand Pont d'Acier*, Henri Storck encontra Flaherty nas praias de Ostende. Em Paris, Boris Kaufman, irmão exilado de Vertov, transmite o vírus do documentário à vanguarda francesa. Encontram-se todos, à noite, no Dôme ou na Closerie des Lilas, sonhando com realizações utópicas e encontrando, por vezes, os mecenas indispensáveis. Então Jean Epstein, bêbado de imagens novas e de sons interditos, pôde dedicar toda a sua vida ao cinema. Henri Langlois resumiu-a assim: "A sua obra começou em 1922 com *Pasteur* e terminou em 1947 com *Le Tempestaire*... Voltando as costas ao sucesso, partiu para a Bretanha fazer o que ninguém em França fizera antes dele: descobrir o maravilhoso entre humildes pescadores os mais desprovidos do mundo".

Este poeta filósofo e técnico descobre, como por acaso, uma das qualidades secretas da câmara cinematográfica: antes da sua invenção, o homem era senhor do espaço nas suas três dimensões, mas continuava prisioneiro do tempo. E eis que um olho mecânico permite fazer variar esta invariável, acelerá-la ou retardá-la, com a simples mudança da velocidade do motor do aparelho de registo de imagens. Escreveu então uma das frases premonitórias sobre esta arte nova: "ao fazer variar o tempo, um objecto torna-se um acontecimento". E o *Tempestaire* tornou-se um poema mágico onde "no meio da tempestade, o vento conta ao mar histórias extraordinárias".

Mas este "princípio de Epstein" foi certamente ignorado pelos primeiros etnógrafos que se serviram de uma câmara, Gregory Bateson, Margaret Mead ou Marcel Griaule.

Para eles, esta máquina de registar o movimento, era um utensílio de trabalho, tal como o caderno de desenho, o bloco de notas ou o aparelho fotográfico.

De 1936 a 1938, utilizando uma câmara de 35mm, cuja utilização eles mal conheciam, e uma Rolleiflex, Margaret Mead e o seu marido Gregory Bateson gravaram um tríptico cinematográfico, comparando, em várias sociedades, o comportamento dos pais face às crianças.

First days in the life of a New Guinea baby: por acaso Margaret Mead foi um dia atraída pelos gemidos de uma mulher dando à luz sozinha no campo que cultivava. Começou de imediato a filmar os primeiros cuidados, o corte do cordão umbilical, o primeiro banho, o primeiro grito, o início do aleitamento e os cuidados dispensados à mãe pelas aldeãs atraídas pelo grito. Durante cinco dias a câmara registou todos os cuidados maternos.

Bathing babies in three cultures: as mães dão banho aos seus filhos na margem do rio Sepik, numa casa de banho nos Estados Unidos e numa bacia no Bali.

Chidhood revalry in Bali and New Guinea: como em duas culturas diferentes são encaradas as rivalidades e invejas entre irmãos e irmãs.

Estes primeiros documentos mudos foram comentados ulteriormente pelos realizadores e os seus filmes são actualmente considerados clássicos: contam-se hoje mais de cinquenta filmes "lava-bébés" em todas as partes do mundo...

Quando, em 1930, Marcel Griaule atravessa a África Negra de Leste em Oeste seguindo um mesmo paralelo (missão Dakar -Djibouti), tinha inscrito o cinema no seu programa de pesquisa. Desejara que Luís Buñuel fosse o cineasta da expedição, mas teve de se contentar com um jornalista de Dakar, Eric Lutten, responsável pela câmara (uma Debrie 35mm, precisa, resistente, mas pesada e, como tal, difícil de manejar). A principal filmagem foi realizada entre os Dogon, na falésia do Bandiagara. Pôde filmar as cenas da vida quotidiana e um ritual da sociedade de máscaras: *Au pays Dogon* e *Sous les masques noirs*. Completou estas imagens com um operador profissional, Morlon, que acompanhou a sua segunda expedição em 1936. Esta missão conduziu a publicações muito importantes do Institut d'Ethnologie, entre as quais se conta *Masques Dogon*, primeira tese de etnografia defendida na Sorbonne.

A vanguarda francesa acompanhou apaixonadamente as descobertas da missão Dakar-Djibouti, publicadas e maravilhosamente ilustradas na revista surrealista *Le*

Minotaure ou, mais tarde, na inesquecível *Afrique Fantôme* de Michel Leiris. Contudo, os filmes de Griaule e dos seus colaboradores deram apenas lugar a duas curtas metragens de 10 minutos, produzidas pela sociedade Sirius. Eram acompanhadas por uma música exótica e por um comentário jornalístico. Nunca se podiam tornar numa grande obra cinematográfica pois a aceleração das imagens devida à passagem da velocidade original do filme mudo para a nova velocidade do sonoro, tornava ridículas as deambulações e, sobretudo, as danças admiráveis. Foi preciso esperar pelos primeiros anos do *Bilan du Film Ethnographique* para redescobrir estes dois filmes na Cinemateca Francesa, projectando-os na velocidade correcta, sem comentários e sem música. Sem dúvida que Marcel Griaule nunca os viu assim. Mas eles inspiraram directamente o autor deste prefácio que, 40 anos mais tarde, rodou no mesmo terreno, o mesmo ritual de uma saída das máscaras *Ambara Dama* (1972). Entretanto, Marcel Griaule teve oportunidade de utilizar de forma "científica" as suas imagens sob a forma de "fotogramas", o que lhe permitiu publicar na sua tese uma vintena de páginas de "banda desenhada" analisando com precisão as diferentes coreografias das danças das máscaras, pontuadas pelo batuque dos tambores, gravados em cilindros de cera Edison. Essas pranchas são, ainda hoje, exemplares. A mesma aventura de aceleração grotesca é repetida, em 1934, quando o oceanista francês Patrick O'Reilly roda a *Chronique de l'Île de Bougainville, aux Îles -Salomon*. Dos 70 minutos do filme original, conseguiu apenas retirar uma versão de 20 minutos, *Popoko, Île Sauvage*, eliminando todas as sequências demasiadamente rápidas. Foi preciso, 40 anos mais tarde, toda a habilidade de Philippe Luguzy para remontar *Bougainville*, comentada pelo próprio Patrick O'Reilly.

Apesar de desajeitados, estes documentos permanecem, para nós, os primeiros filmes franceses de etnografia, realizados sob a instigação de Marcel Mauss. Inspiraram directamente a nova escola cinematográfica do pós-guerra. A partir de 1942, o cineasta George Rouquier começou a realizar, seguindo a linha de Robert Flaherty, uma série impressionante sobre a vida camponesa francesa. *Le Tonnelier* (1942), *Le Charron* (1947), *Le Chaudronnier* (1950) anunciam a longa metragem *Farrebique* (1946) "quadro lírico e familiar das quatro estações do ano camponesas", que *Le Sabotier du Val de Loire* (1956), co-realizado com Jaques Demy, e *Le Maréchal-ferrant* (1976) encerrarão prematuramente.

Estas producções despojadas, rigorosas e sinceras despertaram novas vocações entre os defensores do filme de tecnologia, estimulados por André Leroi-Gourhan. A saga

artesanal e as festas cíclicas de Jean Dominique Lajoux (que já atingiu mais de 50 títulos!), os oleiros índios, os carnavais do Languedoc filmados por Roger Morillére ou mais simplesmente *La Charpaigne*, *Les Laveuses* e *Le Coiffeur Itinérant* de Claudine de France, *Le Grand Masque Molo* de Guy Le Moal, *Noces de Feu* de Nicole Echard, *Les Bouchers du Mawri* de Marc Henri Piault, *La Bouche Déliée* de Jean-Pierre Olivier de Sardan estão na linha directa de Georges Rouquier. Eu próprio fui directa ou indirectamente influenciado por estes antepassados totémicos. Mas aqui escolho dois dos meus primeiros filmes para falar do problema sempre actual da "câmara e dos homens".

O meu primeiro filme foi rodado em 1946 durante uma descida em piroga do rio Niger, da nascente ao mar, com Jean Sauvy e Pierre Ponty. Marcel Griaule havia-nos encorajado e aconselhado a levar uma máquina fotográfica e uma câmara de filmar. No entanto, os produtores franceses só nos financiariam se filmássemos Fernandel em Tombouctou! No último momento, aconselhados por Edmond Séchan, comprámos, no Marché aux Puces[2] uma câmara proveniente do exército americano. Não fazíamos ideia que essa câmara era, sem dúvida, a melhor 16mm profissional da altura, e revelou-se de facto resistente a todos os choques e naufrágios. Mas perdemos assim o tripé e eu tive de filmar com a câmara ao ombro.

Assim realizámos, numa pequena ilha ilha do rio Niger, um filme de 30 minutos, *Chasse à l'hippopotame au harpon* que no nosso regresso foi projectado no Musée de L'Homme, suscitando o interesse de Marcel Griaule, André Leroi-Gourhan e Claude Lévy-Strauss. As Actualités Françaises propuseram torná-lo num documentário de 20 minutos, aumentando-o para 35mm mas refazendo a montagem e o comentário, fazendo-o acompanhar de uma música exótica. Rebaptizado *Au Pays des Mages Noirs,* pôde juntar-se aos "filmes Sirius" de Marcel Griaule no cemitério do cinema morto-vivo. No entanto, ensinou-me involuntariamente as regras essenciais da montagem e criou-me o desejo de refazer este filme, agora a cores e com som autêntico.

Em 1951, com Roger Rosefelder a recolher o som com o primeiro gravador portátil, filmei, com a mesma câmara Bell and Howell, as peripécias de quatro meses de caça ao hipopótamo no arquipélago do Niger Oriental: foi a *Bataille sur le Grand Fleuve* . Este filme teve para mim um papel essencial, pois foi o primeiro que pude projectar para as pessoas que tinha filmado, os pescadores de Firgoun.

A maioria deles nunca vira cinema anteriormente, tinham-me simplesmente observado, durante quatro meses, a manipular essa caixa estranha que fazia um ruído de máquina de costura. Quando montámos o projector e ligámos o gerador, eles sentaram-se à volta dessa misteriosa máquina, mas ao cair da noite descobriram que não era para ali que deviam olhar mas lá para o fundo, para aquele pano pregado ao muro de uma casa a servir de écran. Houve um silêncio estupefacto durante um minuto, até os pescadores descobrirem que essas personagens a cores que se mexiam na tela eram eles próprios. Poderiam mesmo ter-se ouvido a falar se não tivessem gritado durante toda a projecção: nestes escassos minutos eles tinham percebido a linguagem cinematográfica. Nessa noite fizeram-se seis ou sete projecções sucessivas, todas diferentes umas das outras. As mais impressionantes foram aquelas em que apareciam pessoas recentemente falecidas: um pescador, uma mulher voltavam à aldeia e falavam com a sua voz desaparecida. Os soluços e os gritos quase nos levaram a interromper a projecção... Mas a curiosidade era mais forte. Por exemplo, as mulheres da ilha descobriram pela primeira vez os riscos e as dificuldades dos seus maridos e dos seus filhos; e, apesar desta caçada de 1951 ter terminado com a vitória do hipopótamo, elas estavam orgulhosas: «os nossos maridos são mais corajosos que os grandes caçadores de outrora». Na última projecção, no maior silêncio, escutaram o som e a música e começaram a criticar-me: «não se vê o hipopótamo como deve ser, nós gostaríamos de o ver nadar sob a água... e será que nós tocamos esta música durante a caçada?». Eu repondi que se tratava de *Gawey Gawey*, a ária dos caçadores que lhes dá coragem. Ripostaram-me: «sim, mas tu não sabes que o hipopótamo ouve tudo debaixo de água e que isso lhe daria coragem para se escapar com toda a velocidade... mas obrigado! Mesmo assim não está nada mal.».

Eu conhecia estas pessoas há dez anos. Eles tinham-me conhecido em 1942 a construir estradas e pontes perto da sua aldeia; voltara depois da guerra, como um vagabundo, a fazer perguntas, tomar notas e tirar fotografias: para eles eu era como os antigos combatentes enlouquecidos pela guerra. Enviei-lhes os livros e artigos que tinha escrito sobre eles. Não os podendo ler, rasgaram as fotografias e colaram-nas nas paredes das casas... Mas este pequeno filme de vinte minutos acabava de transformar a nossa relação e permitiu finalmente estabelecer um diálogo: eles criticavam-me. Eu já reflectira várias vezes sobre o absurdo de escrever livros inteiros sobre pessoas que nunca lhes teriam acesso e eis que de um só golpe o cinema permitia ao etnógrafo "partilhar a antropologia" com aqueles que são os

próprios sujeitos da sua investigação. Este foi, para mim, o verdadeiro início do cinema etnográfico, chave indispensável às "Antropologias partilhadas" vindouras. Essas futuras experiências são aquelas que se acumularam ao longo de dez anos nos programas do *Bilan du Film Ethnographique*. A aventura acabou de começar. Sem dúvida que será necessário esperar por novas gerações até ser possível verificar os resultados. Mas como dizia no fim da sua vida Jules Vernes: «As únicas coisas que valem a pena são aquelas que são feitas com uma ambição exagerada».

Dezembro de 1990.

Tradução de Teresa Fradique

* Introdução ao catálogo *Dix ans de Bilan du film ethnographique*, Paris, Ministère des Affaires Étrangères, Paris, 1991.

1 O autor refere-se a um rito de cortesia muito difundido no continente africano que consiste em verter o chão um pouco de uma bebida fermentada antes de a consumir, em homenagem aos antepassados (N.T.).

2 Feira de ocasiões e peças em segunda mão (N.T.).

PROGRAMA DO CICLO

ABERTURA

JEAN ROUCH / "Madame l'Eau"

MADAME L'EAU

REALIZAÇÃO: JEAN ROUCH,
Produção: NFI, Menno van der Molen
1992, 16mm, cor, 125'

Premiado com o Urso de Ouro no Festival de Berlim, 1993.

Um conto poético, rodado com técnicas de documentário, que ficciona a instalação de um moinho holandês no rio Niger. Um filme de Jean Rouch que conta com a participação dos seus amigos africanos que já haviam colaborado em *Jaguar* e *Petit à Petit.*

OS PAIS FUNDADORES

BATAILLE SUR LE GRAND FLEUVE

REALIZAÇÃO: JEAN ROUCH,
Produção: J. Rouch, R. Roseflder, Institut Français d'Afrique Noire
1951, 16mm, p/b, 25'

Um dos primeiros filmes de Rouch, cuja acção decorre durante a época de caça ao hipopótamo no rio Niger que se estende por 3 meses. Os pescadores Sorko constroem uma grande canoa para esta caça com arpão que envolve uma série de prescrições rituais. Embora consigam capturar uma fêmea de duas toneladas e uma cria, é travada uma luta com um velho hipopótamo de que este sai vencedor.

PREMIERS MÈTRES

REALIZAÇÃO: PIERRE LÉVY
Produção: Malia Films, C.N.R.S. Audiovisuel, B.P.I. Centre G. Pompidou
1985, 35mm, cor, 35'

Pierre Lévy, a partir de informação recolhida na biblioteca pública do Centro Georges Pompidou, realiza um filme que reflecte de forma enriquecedora sobre as primeiras obras dos mestres do documentário, citando nomes como Joris Ivans, Olga Alexandrova Vertova, Jean Rouch, Frederick Wiseman e Nagisa Oshima.

LE MARÉCHAL-FERRANT

REALIZAÇÃO: GEORGES ROUQUIER,
Produção: Seuil Audiovisuel - S.F.P.
1976, 16mm, cor, 29'

Um poema dedicado aos homens e à sua natureza através do retrato de um artesão e do seu ofício. Marcel Laforge é o ferrador de uma pequena aldeia em Garat cuja história nos é contada pelas imagens registadas por um verdadeiro contador de histórias e pedagogo - Georges Rouquier.

LE TEMPESTAIRE

Realização: Jean Epstein,
Produção: Filmagazine
1947,35mm, p/b, 26'

Este filme destaca-se não só pelas notáveis imagens do mar em tempestade, mas também pela banda sonora única até hoje nos anais da cinematografia. Trata da relação do homem com o mar e dos modos como, numa pequena aldeia de pescadores (neste caso Belle-Île-en-Mer), os que ficam recorrem ao sobrenatural para assegurar a salvação dos que enfrentam o perigo.

Jean Rouch / "Bataille sur le Grand Fleuve"

OS GESTOS DO SABER

LE MOULIN DE ROBERT

Realização:Pierrick Bourgault,
Produção: LPA Imagie,
1987, 16mm, cor, 9'

Prémio Canal Plus do 7º Bilan du Film Ethnographique, 1988

Após mais de vinte anos de actividade ininterrupta, o último moinho de água do rio Loire vai cessar a sua actividade. Num cenário fantasmagórico de roldanas e engrenagens que se movem pela última vez, a mulher de Robert conta-nos as memórias deste lugar onde viveu com o seu marido.

LES TAILLANDIERS DE LA FURE

Realização: Claude-Pierre Chavanon
Produção: Octogone
1985, 16mm,cor, 12'

Prémio da Mission du Patrimoine Ethnologique do 4º Bilan du Fim Ethnographique, 1985

As forjas de Taillanderie foram implantadas nas margens do Fure (Isère) no século XIII, tendo-se aí conservado, desde essa época, a tradição da forja e dos utensílios de corte. Este filme mostra-nos a magia deste saber operário que transforma um pedaço de aço num utensílio quotidiano: do forno de fundição à têmpera, da bigorna à esmeriladora.

LA BOUCANE

Realização: Jean Gaumy
Produção: Maison de la Culture du Havre, Unité de Cinéma de Normandie
1984, 16mm, cor, 16'
Prémio Kodak do 3º Bilan du Film Ethnographique, 1984.

Filmado em Fècamp, numa "Boucane" (fábrica de arenques fumados), este filme apresenta a discrepância entre um trabalho penoso, baseado em técnicas ancestrais, e a cumplicidade e amizade calorosa que se gera entre as mulheres que o desempenham.

JE SUIS NÉ DANS LA TRUFFE

Realização: Jean Arlaud
Produção: D.G.R.S.T., C.N.R.S. Audiovisuel, Les Films de la Lauze, Conservatoire d'Ethnologie, Histoire Provençale
1981, 16mm, cor, 26'

Prémio da Mission du Patrimoine Ethnologique do 3º Bilan du Film Ethnographique, 1984

Na Provença a trufa exerceu desde sempre um grande fascínio. Este filme fala-nos desse clima de mistério e de paixão que envolve a recolha de trufas, representado na relação estabelecida entre o homem, o cão que as fareja e o ambiente natural.

SAUVETEURS

Realização: Emmanuel Audrain
Produção: Iskra productions
1987, 16mm, cor, 26'

Numa aldeia perto de Cotentin, junto ao perigoso Cabo Hague, isolada do resto do mundo, ergue-se a estação de salvamento da S.N.S.M. (Société Nationale de Sauvetage en Mer). Presente no local de Agosto a Setembro de 1986, o realizador seguiu com a sua câmara todas as saídas da velha barca de salvamento, o *Raz-Blanchard*, único equipamento da estação.

ISSA LE TISSERAND

Realização: Idrissa Ouedraogo
Produção: CNC (Burkina-Faso)

1984, 16mm, cor, 20'
Prémio da crítica do Festival Panafricain, 1985 / Prémio do melhor filme documentário do ICA, 1985 / Prémio Unesco, 1985 / Primeiro Prémio de Curta Metragem no Festival d'Amiens, 1985.

Issa é um tecelão tradicional de Ouagadougou que, apesar da qualidade do seu trabalho, se apercebe de que está a perder a clientela. No mercado onde vende os seus tecidos, os comerciantes abandonam-no para comprarem roupas de segunda qualidade vindas da Europa. Até a mulher de Issa veste roupas importadas. Decidido a reencontrar a prosperidade, muda alguns aspectos do seu negócio.

BAABU BANZA: RIEN NE SE JETTE

Realização: Mariama Hima
Produção: M. Hima, ORTN
1984, 16mm, cor , 20'

Prémio Trois Mondes no Festival Cinéma du Réel, 1985.

Num bairro de Niamey, no Niger, artesãos e consumidores recuperam o que conseguem e "do velho fazem novo".

LA CHAISE, LA VACHE ET LA CHARRUE

Realização: Jean Lefaux
Produção: INA, La Sept, CNC, Ministère de la Culture
1992, 16mm, cor , 53'

Um casal de agricultores da região de Perche, tendo-se reformado, leiloa alguns dos seus bens no recinto da sua própria quinta. O ambiente peculiar -ora de feira, ora de festa-, os pregões e a presença numerosa de vizinhos, tornam a venda num acontecimento ritual que representa, para o casal, o culminar de uma vida de trabalho e, para a família, um momento de balanço e nostalgia.

Marc Piault / "Les Chemins de la Soie"

LUGARES PRÓXIMOS

LES CHEMINS DE LA SOIE

Realização: Marc-Henri Piault e Luc Bazin
Produção: Alfised
1987, 16mm, cor, 52'

No sul de França, na região de Cévennes, os descendentes de antigos produtores de seda da cidade de Monoblet decidem retomar a actividade. Este filme apresenta a história social do cultivo da seda e a sua indústria através das lendas contadas por antigos operários e por moradores da região, sobretudo mulheres. É utilizada a visita ao património arqueológico da indústria e a memória fixada nas fotografias de família.

UN JEUNE HOMME À LA CAMPAGNE

Realização: Marc-Henri Piault
Produção: Alfised
1992, U-Matic, cor, 23'

A proposta de ruptura com a cidade, iniciada com o movimento de 1968, leva o jovem Raymond e a sua mulher a instalarem-se no campo, na região de Cévennes, no sul de França. Raymond dedica-se a diversas actividades agrícolas e explica o seu projecto de vida, sem planos a longo prazo. Este filme aborda o tema do utópico movimento de retorno ao campo, ao sonho comunitário.

LES COUSINS D'AMÉRIQUE

Realização: Philippe Costantini
Produção: I.N.A., Les Films d'Ici
1985, 16mm, cor, 72'

Esta obra constitui a segunda parte de uma crónica filmada numa aldeia transmontana em Abril de 1976 intitulada ***Terra de Abril***. Algumas das famílias dessa aldeia estabeleceram-se em New Bedford, E.U.A., onde 60% da população é de origem portuguesa. O olhar atento do cineasta mostra-nos uma comunidade cultural fechada sobre si mesma, na América profunda de hoje.

CEUX DE SAINT CYR

Realização: Philippe Costantini
Produção: Lapsus, La Sept-Arte, BBC
1994, 16mm, cor, 98'

É com alguma dificuldade que a instituição militar se desvenda ao olhar exterior e a École de Saint-Cyr (a Academia Militar Nacional) não é excepção. Filho e irmão de militares de Saint-Cyr, o realizador pôde mergulhar com a sua câmara neste mundo seguindo durante um ano os estudantes de um grupo de oficiais. Uma crónica que nos permite compreender como se forja, através de um processo de iniciação e adesão a certos valores, o ideal de Saint-Cyr.

JULIETTE DU CÔTÉ DES HOMMES

Realização: Claudine Bories
Produção: Périphérie
1981, 16mm, cor, 52'

Prémio da Secção Francesa do Festival do Cinéma du Réel (França), 1981 / Selecionado em Perspectives, Cannes, 1981.

Uma mulher que questiona os homens e que tenta fazê-los falar deles próprios. Uns respondem, outros não. Como cenário encontramos episódios de caça, dança e motorizadas.

RÉJANE DANS LA TOUR

Realização: Dominique Cabrera
Produção: ISKRA, INA, FR3 Paris-Ile de France
1993, vídeo, cor, 15'

Réjane faz a limpeza de um prédio em Val Fourré (França). Escutando-a, observando os seus gestos e seguindo os seus passos, conhecemos a realidade de uma mulher de quarenta e cinco anos que se sente na "corda bamba", equilibrista frágil entre a sua loucura e o charme profundamente presente da sua personalidade, entre a exclusão da pobreza e do desemprego.

THIERRY, PORTRAIT D'UN ABSENT

Realização: François Christophe
Produção: Les Films du Village, La Sept-Arte, INA
1993, vídeo, cor, 52'

Prémio da Secção Francesa do Festival Cinéma du Réel (França), 1994.

Em 1972, com quinze anos, Thierry era o personagem principal do filme *La Bande* de Bernard Uthier. Depois de uma adolescência errante, entrou no mundo vicioso da droga e da prisão, arrastando o seu mal-estar perante a vida e reivindicando o seu declínio como uma forma de liberdade. Thierry, um dos *parisienses sem domicílio fixo*, morreu de uma overdose em Dezembro de 1991. A sua família e amigos testemunham.

PATRICE FAVA / "Journal d'un Ethnologue en Chine"

ANTROPOLOGIA PARTILHADA

EN CHERCHANT ÉMILE

Realização: ALAIN GUESNIER
Produção: Copra Films
1981, 16mm, cor, 52'

Primeiro Prémio do Festival du Film Rural/ Prémio FR3 Midi-Pyrénées do Festival de Court-Métrage (Albi) / Menção do Júri no 6º Festival Internacional de Cinéma (Lyon) / Prémio Mission du Patrimoine Ethnologique do 7º Bilan du Film Ethnographique .

Este filme é uma crónica não conformista sobre uma pequena aldeia na região de Ariège. Deslocados no tempo pela sua posição geográfica e pelo seu "modo de vida", os habitantes de Lapège vivem num isolamento onde o ecrã de televisão joga o duplo papel de espelho e de janela para o exterior.

JOURNAL D'UN ETHNOLOGUE EN CHINE

Realização: PATRICE FAVA
Produção: C.N.R.S. Audiovisuel, Patrice Fava
1988, 16mm, cor, 46'

Prémio Nanook do 8º Bilan du Film Ethnographique

Patrice Fava, etnólogo e sinólogo, partiu em busca das tradições que subsistem na China actual, na sua maior parte herdadas do taoísmo. Viajando pelo interior do país, regista práticas que vão da cozedura das massas às artes marciais, passando pela pesca com rede, pela ceifa, festas, rituais religiosos, caligrafia de poemas, espectáculo de marionetas, mercado de medicamentos e criação de pássaros.

CONTES E COMPTES DE LA COUR

Realização: ELIANE DE LA TOUR
Produção: Cameras Continentales
1992, 35mm, cor, 100'

Premiado no Festival Cinéma du Réel, 1994.

No Niger as esposas de chefe, Goshi, Rabi, Indo e Amaria, vivem reclusas no pátio para além do qual não lhes é permitida a passagem de acordo com o seu estatuto social na tradição islâmica. Graças a intermediários conseguem manter pequenas empresas comerciais. A vida inscreve-se no ritmo destas trocas e, através dos presentes que enviam para o exterior, as mulheres participam nos casamentos e baptizados que agitam o calendário social. As intrigas surgem incessantemente e o rancor agudiza-se quando uma quinta esposa, mais jovem, é instalada numa vila próxima.

RADIO LA JUNGLE

Realização: CHRISTOPHE PERAY
Produção: Filmagic
1982, 16mm, cor, 56'

Este filme resulta de uma situação criada pelo realizador em torno de uma comunidade de índios Empéwénas que vivem no coração da floresta amazónica e que não têm qualquer contacto directo com a civilização ocidental. Christophe Peray decide ensiná-los a manusear o gravador audio que servirá para registar as suas conversas. Os Eméwénas perverteram assim as regras do filme etnográfico ao recusar o olhar exterior e ao propor encenar a sua interpretação do mundo. O resultado é surpreendente e o etnocentrismo ocidental é vivamente desmontado.

JEAN ROUCH / "Tourou et Bitti"

TRANSE E PODER

LES MAÎTRES-FOUS

Realização: JEAN ROUCH
Produção: Films de la Pléiade
1954, 16mm, cor, 36'

Os Haukas fazem parte de uma seita religiosa que se reunia aos Domingos, nos subúrbios de Accra, então capital da Gold Coast, actual Gana, para participarem numa cerimónia de possessão e transe. O aspecto peculiar desta cerimónia é que os deuses encarnados já não são os tradicionais, mas têm por nome "Governador", "Médico", "Sentinela" ou outros mitos vivos do poder colonial. Durante o transe, representa-se um estranho teatro onde os intervenientes utilizam gestos incompreensíveis.

TOUROU ET BITTI

Realização: JEAN ROUCH
Produção: Comité du Film Ethnographique, C.N.R.S.
1971, 16mm, cor, 10'

A pedido de um pescador Sorko, Jean Rouch filma uma dança de possessão. Apesar de serem utilizados os tambores arcaicos *tourou* e *bitti*, nenhuma ocorrência de possessão se verifica durante três dias. Ao fim do quarto dia, o autor decide filmar essa música ameaçada pelo desaparecimento. De repente os tambores param de bater: a possessão é desencadeada, e filmada num espantoso plano sequência pela câmara atenta de Rouch.

LE TAUREAU STRIÉ

Realização: ISABELLE ROUMEGUÈRE E JACQUELINE ROUMEGUÈRE-EBERHARDT
Produção: Aza Kili Films
1983, 16mm, cor, 54'

A cerimónia retratada por este filme tem lugar todos os catorze anos entre os Masai, no Quénia. Todos os jovens da região Masai se encontram para abrir o ciclo dos guerreiros, escolhem um touro negro, pintam-no com giz branco e sacrificam-no, bebendo de seguida o seu sangue.

TIBENTI. LES TAMBOURS DE DEUIL

Realização: MYRIAM SMADJA
Produção: C.N.R.S. Audiovisuel, M. Smadja
1988, 16mm, cor, 21'

Menção Especial do 8º Bilan du Film Ethnographique, 1989

Na região de Tamberma, no Togo, morre uma mãe e inicia-se o ritual funerário Tibenti, reservado aos idosos. O velar do corpo, o escavar da sepultura, o percurso da maca transportando a defunta e, mais tarde, as cerimónias festivas que acompanham o levantar do luto, permitem apercebermo-nos das relações que o ritual Tibenti pretende instaurar entre os vivos e os mortos.

LA CARRESE

Realização: Giorgo Di Nella
Produção: J.B.A. Production, La Sept, Rai 3, I.N.A., FR3
1988, 16mm, cor, 56'

Prémio Enrico Fulchignoni do 8º Bilan du Film Ethnographique (França), 1989

Há oito séculos que San Martino, uma aldeia da zona dos Abruzzes (França), organiza anualmente a *Carrese,* uma corrida de bois atrelados a carros antigos. Esta corrida, conduzida pelos camponeses, tem como objectivo dar as boas vindas à Primavera e ao Santo protector e reúne uma multidão entusiasmada vinda de toda a região.

Giorgio Di Nella / "La Caresse"

A PLURALIDADE HUMANA

STEELBANDS DE TRINIDAD

Realização: Daniel Verba e Jean-Jaques Mrejen
Produção: Iskra Production, C.N.R.S. Audiovisuel, Unesco, La Sept, Ministère des Affaires Étrangères
1988, 16mm, cor, 50'

Trinidad apresenta a particularidade de ter edificado a sua identidade cultural em torno de um fenómeno musical sem igual: os Steelbands. Trata-se de orquestras gigantescas de mais de trezentos instrumentos exclusivamente constituídos por latões de petróleo - os "pan". Estes instrumentos são capazes de criar pequenas maravilhas de musicalidade engenhosa e sonoridades límpidas. No Carnaval estes grupos invadem as cidades numa competição desenfreada.

QUESTION D'IDENTITÉ

Realização: Denis Gheerbrant
Produção: I.N.A., Les Films d'Ici
1985, 16mm, cor, 72'

Prémio "Film Maker" do 6º Bilan du Film Ethnographique, 1987.

Este filme desenvolve-se em torno de três irmãos originários do Magreb seguindo-os entre um bairro na região parisiente, onde habitam, e a aldeia de Kabyle, onde nasceram os seus pais. O filme mostra a dualidade experimentada por estes jovens que, apesar de se sentirem ligados a um quotidiano urbano, não estão ainda preparados para abandonarem a sua herança familiar.

CARACTÈRES CHINOIS

Realização: Antoine Fournier
Produção: Tricontinental Production
1983, 16mm, cor, 70'

Prémio Nanook do 7º Bilan du Film Ethnographique, 1988.

Ao longo de três viagens a Cantão, entre 1981 e 1983, sem qualquer intervenção por partes das autoridades chinesas, Antoine Fournier filmou aquilo a que chamou de um encontro entre "um punhado de chineses e uma pitada de franceses". Um vendedor de legumes, uma operária, um técnico, um filósofo e um reformado foram os amigos chineses retrados.

LES DISCIPLES DU JARDIN DES POIRIERS

Realização: Marie-Claire Quiquemelle
Produção: Top Films, C.N.R.S. Audiovisuel, Ministère des Affaires Etrangères, Ministère de la Culture, I.N.A.
1987, 16mm, cor, 60'

Prémio Mario Ruspoli do 7º Bilan du Film Ethnographique, 1988.

Banida de cena durante a revolução cultural, a ópera de Pequim conhece actualmente um verdadeiro renascimento. Este filme revela-nos esta arte dramática, síntese harmoniosa entre a literatura, a arte das cores, as artes marciais, o canto, a dança e a música. Actores de todas as idades apresentam o seu reportório, falam do significado dos fatos, da maquilhagem, dos gestos , dos jogos de cena e ainda da aprendizagem intensa que é necessária ao desempenho desta arte.

NAWA HUNI. REGARD INDIEN SUR L'AUTRE MONDE

Realização: Patrick Deshayes e Barbara Keifenheim
Produção: BK Film Horstellung and Vertrieb, Sidiani Films, C.N.R.S. Audiovisuel
1986, 16mm, cor, 60'

Os índios Huni Kuin vivem na floresta amazónica num relativo isolamento. A imagem do homem branco marcou profundamente o seu imaginário e é visto como o mestre do metal, fundador do Estado e portador de doenças e de morte. Esta imagem é notoriamente expressa durante as suas cerimónias em que a droga é largamente utilizada. Este filme é o resultado da intervenção destes dois etnólogos que decidem mostrar aos Huni Kuin um filme sobre a sua "grande aldeia". As reflexões e as reacções filmadas durante as projecções oferecem-nos uma visão distanciada da nossa civilização.

QUELQUE CHOSE DE L'ARBRE, DU FLEUVE ET DU CRI DU PEUPLE

Realização: Patrice Chagnard
Produção: C.F.R.T.
1980, 16mm, cor, 90'

Premiado no Festival Cinéma du Réel, 1981.

No Sertão, Nordeste Brasileiro, um poeta popular anima a luta das comunidades camponesas que ousam enfrentar o poder dos grandes proprietários e das sociedades multinacionais. Este filme, sob a forma de um tríptico, evoca três movimentos da tomada de consciência de um povo.

AUX GUERRIERS DU SILENCE

Realização: César Paes
Produção: Latérit Productions,GSARA, CICV,RTBF
1992, vídeo, cor, 58'

Colombe d'Or do Festival de Leipzig (Alemanha) / Prémio do Festival Okomedia de Friburgo (Alemanha) / Grande Prémio do Documentário do Festival Tam Tam Video (Itália) / Melhor Filme sobre a Sobrevivência de Povos Indígenas do Festival de Parnu (Estónia).

César Paes pediu aos Saami (povo do Grande Norte da Europa) e aos Fulni-ô (povo do Nordeste Brasileiro) para falarem sobre a Natureza e eles falaram sobre a linguagem, a cultura e a identidade. Quando Kartu e Risten, mulheres Saami, e Marilene-Wadja, índia Fulni-ô, falam, parece reuni-las uma estranha cumplicidade, apesar da sua distância geográfica. As suas palavras fundem-se numa certeza ancestral e vivem na intuição do futuro por construir.

JEAN ROUCH EM CONVERSA
COM ENRICO FULCHIGNONI*

O texto que se segue permite, por breves momentos, realizar um percurso pela formação, sensibilidade e posturas de Rouch relativamente à Antropologia e ao Cinema Etnográfico; perceber a sua relação com as pessoas e com a câmara, bem como o encontro entre esta e aquelas; entender o filme etnográfico como modo de desinquietar e provocar, ouvir o homem com o qual a câmara se tornou um «objecto mágico que [...] conduz aquele que filma por caminhos que nunca teria ousado tomar se não tivesse perante si a câmara, que se torna o guia de algo que conhecemos mal, a criatividade cinematográfica»... [J.R.]

Jean Rouch - Poder saltar de um sítio para outro é o meu sonho essencial. Poder andar por todo o lado, vaguear como se vagueia em sonho para ir algures; a câmara móvel, a câmara que anda, que voa, é o sonho de todos nós! Simplesmente porque, para mim, fazer um filme é escrevê-lo com os seus olhos, com as suas orelhas, com o seu corpo; é penetrar nele: ser simultaneamente invisível e presente, o que nunca acontece no cinema tradicional. É poder estar com amigos, com uma aparelhagem ligeira, falar-lhes e eles responderem, e não com a claquette, os projectores, os enquadramentos, etc. - tudo isso é falso!

Aquilo que fazemos actualmente, por exemplo, é falso: não se pára assim; seria necessário correr pela praça do Trocadéro, ir para outro lado, calçar os sapatos de vento de Arthur Rimbaud e partir, e, para além do mais, trazer bocados de tapetes voadores que se podem partilhar com os outros, mas isso é um sonho! E, apesar de Kudelski, apesar de Coutant, de Brault, do Beauviala de hoje, de Leacock, ainda não chegámos lá. Estamos ainda limitados a qualquer coisa de terrível, de formal: fazemos, por exemplo, um cinema que tem um "enquadramento"; porque é que este enquadramento é horizontal? Porque é que não é vertical? Porque é que não fizemos rebentar com este sistema oriundo da cena de teatro à italiana?

No primeiro filme que fiz, em 1947, tive a sorte de perder o tripé da minha câmara ao fim de duas semanas. Era um filme sobre a descida do Níger. Quando fazia o filme, pensei que não conseguiria nada, que não podíamos filmar sem tripé.

Fui levado a rever continuamente todas essas noções. Talvez simplesmente porque não tinha aprendido a fazer cinema.

Enrico Fulchignoni - Ou pelo gosto de destruir os hábitos de qualquer natureza. Nesse caso, tratava-se da destruição dos rituais tecnológicos?

J.R. - Não, diverte-me ver se eles são ou não úteis; a maior parte das vezes, apercebemo-nos que não o são. Por isso, tentei fazer cinema em total liberdade.

«O que fazemos é criar situações, criamos enigmas para nós próprios; colocamo-nos charadas e adivinhas; nesse momento, entramos no desconhecido e a câmara é forçada a seguir-nos.»

E.F. - Aqui, há uma questão que queria levantar, uma vez que me parece crucial para compreender um certo valor simultaneamente científico e poético dos teus filmes. Tem-se a impressão que, em geral, para além daquilo que é o desenrolar dos actos normais aos quais estamos habituados, tu procuras essa espécie de segredo escondido que é a fórmula verdadeira das coisas, o segredo invisível que impele os homens a agir, a procurar. Não se tem nunca a impressão de se estar face ao folclore, ao interessante, ao engraçado, etc., mas de se estar dentro de um real que é mais profundo que o real.

J.R. - Sendo engenheiro civil de formação, tive a sorte de ter como professor, na Rue des Saints Pères, um homem maravilhoso que era o maior especialista em resistência de materiais. Foi precisamente antes da guerra, e ele contava-nos histórias como esta: como engenheiro consultor para um certo número de pontes que os americanos construíam a partir de modelos reduzidos, era chamado quando uma ponte estava construída para a verificar. Um dia, tendo ido ver uma dessas pontes, sobre a qual passavam camiões de vinte toneladas, fez os seus cálculos e disse para si próprio: "não há nada a fazer, esta ponte vai desabar". Quando regressou a Paris, reflectiu, e, não encontrando nenhuma solução, voltou aos Estados Unidos onde foi informado de que essa ponte tinha já dez anos, tendo sido sucessivamente aberta a camiões de cinco toneladas, depois de sete, de dez, de quinze, e, finalmente, a

camiões de vinte toneladas. Teve então uma iluminação, e concluiu que a matéria podia resistir a esforços alternados, habituando-se a sua capacidade às novas tracções que lhe exigimos. Fez experiências e descobriu a teoria da "resistência aos esforços alternados".

Fui, portanto, formado por pessoas que eram grandes investigadores e que eram, ao mesmo tempo, grandes poetas, porque esta resistência aos esforços alternados não é outra coisa senão poesia. Fui formado na escola daqueles que procuram "olhar efectivamente por detrás das ideias recebidas, para saber se lá há qualquer coisa".

Quanto ao meu gosto pela destruição, ele é involuntário: comecei a minha carreira de engenheiro fazendo saltar pontes do Marne até Limoges, em 1939, o que não era muito bonito para um engenheiro. É um pouco esta ideia de um cataclismo, de um cataclismo que talvez não fosse necessário; é um pouco a ideia do sacrilégio, se quiseres. No sacrilégio, descobrimos de repente que existem coisas que servem para algo e outras que não servem para nada. Então, inconscientemente, aplico este duplo método do sacrilégio e da resistência aos esforços alternados.

E.F. - Essa resistência aos esforços alternados agrada-me muito como referência a uma outra noção que aparece repetidamente nos teus filmes: a confiança absoluta na improvisação dos teus actores. Essa procura extraordinária que fizeste em torno de uma espécie de Comédia del Arte africana. Transportaste para África uma técnica que fazia parte da grande tradição italiana da improvisação dos actores cómicos, que tecem a partir de uma simples trama de começo, inventando um cómico espontâneo, que nada tem a ver com o cómico aprendido, o cómico de situação ou o cómico de carácter.

J.R. - É muito simples, não há nenhuma fórmula. Trabalhando com pessoas que são as campeãs da tradição oral, é impossível escrever cenários, é impossível escrever diálogos. Por isso, fui obrigado a submeter-me a esta improvisação que é a arte do logos, a arte da palavra e do gesto. É preciso desencadear uma série de acções para ver, de repente, emergir a verdade da acção inquietante de uma personagem que se tornou inquieta.

Quando Albert Caquot descobria a resistência aos esforços alternados, estava face a um enigma. Quando crio com Damouré, Tallou e Lam, o que fazemos é criar situações, criamos enigmas para nós próprios; colocamo-nos charadas, adivinhas; nesse momento, entramos no desconhecido e a câmara é forçada a seguir-nos.

É uma receita muito fácil, visto que estou eu próprio na câmara. Na maior parte dos casos, na maioria das sequências que começo a filmar, não sei nunca o que é que vai acontecer no final, por isso não me aborreço. Sou forçado a improvisar para o melhor e para o pior.

[...]

A partir do momento em que a necessidade me obrigou a estar sozinho, descobri, quando se começou a construir câmaras com um bom visor, que eu era, no visor da minha câmara, o primeiro espectador do meu filme; então, se me aborrecesse nas filmagens, os espectadores aos quais eu o mostrasse aborrecer-se-iam igualmente. Eu era "o" espectador, portanto a minha improvisação era a de um espectador, e a encenação fazia-se praticamente sem mim. Com a "câmara-olho", sou o olho mecânico como dizia Dziga Vertov, a minha micro-orelha é uma orelha electrónica. Com um cine-olho e uma cine-orelha, sou um cine-Rouch em estado de cine-transe, cine-filmando... Então, é a alegria de filmar, o "cine-prazer"...

Para que isto funcione, é necessário que o pequeno deus Dionísio esteja presente. É preciso que haja sorte, que haja aquilo a que eu chamo "graça"; e a graça não se aprende, aparece de repente, e resulta. O que é muito curioso, é que mesmo aqueles que filmo, mesmo aqueles que me vêem filmar, sabem quando me saio bem num filme. Os meus amigos africanos, quando me vêem filmar um ritual ou qualquer outra coisa, vêm dizer-me no fim: "Ah, Jean, hoje foi muito bem", ou então: "Foi um fracasso!". [...]

[No entanto], é preciso muito tempo. O cinema, arte do instante e do instântaneo, é, quanto a mim, a arte da paciência e do tempo.

[...]

Mas as pessoas são demasiado apressadas. É talvez um dos elementos que o cinema trouxe à antropologia de hoje. O esquema clássico da antropologia era: fazem-se dois anos de terreno para nos adaptarmos, fazem-se dois anos para aprender bem a língua e recolher material, e ainda dois anos para escrever uma tese. Faz ao todo seis anos. Creio que é um erro. É necessário não uma vida mas gerações de investigadores.

[...]

Na falésia de Bandiagara, pude seguir, durante sete anos, cerimónias que têm lugar todos os sessenta anos e no decurso das quais se iniciam sacerdotes. Apercebi-me que a iniciação consistia em inquietar as pessoas e em não lhes ensinar nada. Faziam-nas, simplesmente, permanecer em reclusão numa caverna na qual existiam pedras levantadas e pinturas

no tecto. Dizia-se que dentro de cinco anos, dentro de dez, vinte anos, um deles regressaria à caverna e dir-se-ia: "Vivi dois meses debaixo desta pintura, o que é que ela quer dizer?". Nesse momento, então, ele poria questões, e somente nesse momento lhe responderiam. Talvez seja isto que eu tentei fazer nos meus filmes: colocar enigmas, pôr em circulação objectos inquietantes; se, em mil espectadores, há um só que coloca a questão, então o conhecimento está salvo...

Conseguir contar o mito e ilustrá-lo, é possível com uma condição: que esse mito seja, como são os mitos africanos, tão incompreensível, tão poético, que se torne ainda mais espantoso que a nossa própria explicação. Será então um novo enigma - teremos conseguido. Se o mito se tornar qualquer coisa de muito simples, o ciclo fica fechado, e o mito morre. [...] André Breton dizia, imediatamente a seguir à guerra: "aquilo que falta à nossa cultura é um mito". Efectivamente, há falta de um mito que possa ser o sustentáculo destes maravilhosos rituais que nós perdemos. [...] Assim, quando faço filmes, é um pouco isso; gostaria muito de pintar com o movimento, com a cor, momentos como esses que colocam questões ao espectador e que não dão respostas. São eles próprios que têm que as encontrar, como eu encontrei a minha quando era o meu primeiro espectador no visor da minha câmara. [...]

«Eu teria tendência, quando filmo, a considerar [...] a presença da minha câmara como uma intolerável desordem.»

E.F. - [...] Tem-se a impressão que nos teus filmes há uma imagística simbólica que liga os seres ao cosmos.

J.R. - Eu diria isso de outra forma. Aprendi com os Dogon que a personagem essencial de todas as aventuras não é Deus que representa a ordem, mas o inimigo de Deus, a Raposa Pálida, que representa a desordem. Portanto, eu teria tendência, quando filmo, a considerar a paisagem de que tu falas como sendo, efectivamente, obra de Deus e a presença da minha câmara como uma intolerável desordem. É esta intolerável desordem que se torna um objecto criador. Marceline [em *Chronique d'un été*, de 1960] nunca teria andado, falando completamente sozinha na cidade, se não tivesse havido a câmara, se ela não tivesse tido um micro-gravata ou uma sacola-gravador. Tratava-se tudo de uma provocação, era a "desordem". Uma desordem porque rompíamos uma ordem estabelecida, uma arquitectura;

rompíamo-la, pedindo a alguém para falar sozinho na rua (o que nunca se faz), e o pretexto, a provocação, era a presença da câmara.

Para mim, se quiseres, a câmara é aquilo que permite entrar em qualquer sítio, é o que me permite seguir alguém. É uma coisa com a qual podemos viver ou fazer aquilo que não faríamos se não houvesse a câmara.

Quando dizemos hoje em dia, com os meus amigos, que utilizamos a "câmara de contacto" ou as "objectivas de contacto", isto é, que trabalhamos com grandes angulares para estarmos muito próximo das pessoas, é efectivamente reduzir a nossa acção a uma aventura que é a mais perfeita desordem, já que filmamos com grandes angulares, ou seja, vendo tudo, mas reduzindo-nos à proximidade, ou seja, sem sermos vistos pelos outros: tornámo-nos invisíveis à força de estarmos próximos e à força de termos uma vista extremamente larga, e eis o exemplo da desordem.

E.F. - Poderíamos adivinhar, no teu respeito pelo ritual, por vezes pelo sagrado, uma atitude de admiração. Mas a presença da câmara como elemento provocatório, como elemento demoníaco, perturba toda esta bela imagem que eu tinha do respeito pela divindade. Pensas então que aquilo que importa na criatividade é a contestação?

J.R. - Não é a contestação, é o pôr em questão uma ordem estabelecida, a todos os níveis. Fiz muitos filmes sobre fenómenos de possessão, sobre pessoas que precisamente praticam, hoje em dia, o culto de Dionísio, que sabem o que é o transe. Nós perdemos esse gosto pelo arrepio, essa possibilidade de nos escaparmos, de viver com o nosso corpo a aventura de um outro, de sermos o "cavalo de um deus". O paradoxo é que, talvez porque eu fazia filmes, nunca fui possuído. Para aqueles que os viram, e falo dos padres e das pessoas a quem os mostrei em África, a minha possessão era aquilo a que chamo de cine-transe, era ter feito todos aqueles movimentos que são absolutamente anormais, ter seguido alguém no meio de uma arena de dança, ter colocado a minha objectiva face a alguém que ia ser possuído e, nesse momento, ter desencadeado provavelmente uma possessão...[...]

«É este 'cine-diálogo' permanente que me parece um dos caminhos interessantes da abordagem etnográfica actual.»

[...]

E.F. - Penso que esse é um ponto importante a sublinhar na tua abordagem antropológica e etnográfica, o cuidado permanente de mostrar imagens que não são roubadas

às pessoas, mas que, pelo contrário, tu partilhas com elas desde que são realizadas. Qual é o efeito que esses filmes têm sobre o próprio público do qual provieram?

J.R. - Cito sempre a reacção dos "filmados" no decurso da primeira projecção em África da *Bataille sur le Grand Fleuve, Chasse à l'hippopotame au harpon*, filmado em 1951-52 e projectado aos próprios pescadores em 1953, em Ayorou, uma aldeia na fronteira do Níger e do Mali. Tínhamos levado para lá todo um aparato, gerador e projector. Um lençol sobre a parede de uma cabana fazia de ecrã. Os aldeões, muito naturalmente, sentaram-se em círculo à volta do projector e do gerador. Esperou-se pela noite. Depois, quando o gerador começou a funcionar, todos se apertaram em torno da lâmpada do projector. Então apareceu uma imagem, não no meio, mas lá adiante sobre o lençol. Eles voltaram-se, e, em não mais de vinte segundos, compreenderam a linguagem do cinema. Reconheceram a sua aldeia, Ayorou, e reconheceram-se. [...] Subitamente, perceberam o que é que eu fazia: trabalhava em Ayorou há doze anos; tinha escrito artigos sobre eles, um livro, a minha tese e tinha-lhos dado. Aceitaram-nos gentilmente, mas para eles estes textos eram letras mortas, estranhas, completamente distantes, mesmo quando o professor da escola as lia em voz alta. Lembro-me perfeitamente da reacção do chefe dos pescadores, ao qual tinha dado a minha tese: arrancou cuidadosamente as fotografias para as colar na parede; o resto, era papel; serviu-se dele para outras coisas...

De repente, ele tinha ali a sua própria imagem, compreendia como é que eu o via. E o mais maravilhoso diálogo que tive nessa altura, foi quando os pescadores começaram a criticar-me: "Como, onde é que tu ouviste música durante uma caçada ao hipopótamo?" Seguindo a velha tradição dos *westerns*, no momento mais dramático, tinha montado uma música; mas tinha escolhido bem, era: *Gawey, Gawey*, a ária dos caçadores. No entanto, os pescadores disseram: "Sim, é verdade, mas o hipopótamo que está debaixo de água tem umas orelhas muito boas, e se tocamos música ele põe-se a milhas!...". Na caça é necessário silêncio, sem o qual não há caça. Para mim, foi uma grande lição. Descobri que fora vítima do teatro à italiana, com a orquestra no fosso....Estes homens tinham razão. Eles raciocinavam no seu sistema de pensamento e não havia nenhum motivo para que eu, ao fazer um filme sobre eles, lhes impusesse o nosso sistema. Desde aí, suprimi praticamente a música de acompanhamento, salvo quando fazia parte da acção.

[...]

«Uma das partes essenciais do trabalho que pude fazer foi a pesquisa sobre os fenómenos de possessão»

E.F. - Qual é a relação entre *Les Maîtres Fous* e *Bataille sur le Grand Fleuve*?

J.R. - As danças de possessão, que são o meio que os homens têm de comunicar com os seus deuses. Desde o início dos meus estudos, trabalhando sobre a religião Songhay em 1942, que tinha encontrado esses génios muito particulares, os "Haouka". Essas novas divindades fizeram a sua aparição por volta de 1927 no decurso das danças tradicionais de possessão. Os "Haouka" eram directamente inspirados pelo exército e pela administração francesa e britânica: representavam, na realidade, o mundo da técnica, o mundo colonial. De Niamay, eles emigram na direcção de Gold Coast [actual Ghana], seguindo assim os movimentos migratórios dos jovens do Níger que íam na direcção da costa procurar trabalho durante a estação seca. [...] Foi assim que, numa pequena aldeia de Accra, realizei, num dia, com a mesma câmara Bell and Howell e um gravador portátil, o filme *Les Maîtres Fous* [1954].

E.F. - Esse é um dos teus filmes mais notáveis. Agitou grande parte do mundo etnográfico francês, por um lado, e, por outro, o dos espectadores comuns.

J.R. - Em 1955, de regresso a Paris, apresentei o filme no Museu do Homem e foi muito violentamente rejeitado pelos etnólogos que o consideravam "intolerável", e por amigos africanos que o julgavam "racista". Além disso o filme foi interdito na Grã-Bretanha e em Gold Coast pelas autoridades britânicas por "crueldade face a um animal" e "insulto à Rainha".

E.F. - A influência desse filme foi reivindicada pelos homens de teatro como J. Genet, que nele se inspirou para as suas peças *Les Bonnes* e *Les Nègres* , e Peter Brook, que se serviu deste exemplo para mostrar aos seus actores aquilo que pode ser a explosão do irracional no corpo do homem.

J.R. - O título deste filme, *Les Maîtres Fous*, é um jogo de palavras que traduz, ao mesmo tempo, a palavra "Haouka", (senhor do vento, senhor da loucura) e a situação colonial em que os Senhores (os Europeus) são loucos. Vinte cinco anos depois, este filme tornou-se um clássico em África: passa nos circuitos educativos do Níger e é considerado como um filme anti-colonialista...

Com este filme eu destruí muitos interditos. Mas não o pude projectar para os próprios "Haouka", apesar de terem sido eles que me pediram que o realizasse para o projectar nos seus rituais.

Les Maîtres Fous foi rodado três anos antes da independência do Ghana. Desde essa data, desapareceram todos os cavalos Haouka, que não eram mais do que a representação do poder colonial. Hoje, eles são os servidores de Dongo, o deus do trovão. Tornaram-se personagens históricas, da mesma forma que os génios Koronba, Gourmantché, Haouna ou Touareg.

[...]

Uma das partes essenciais do trabalho que pude fazer foi a pesquisa sobre os fenómenos de possessão. *Yenendi, Les hommes qui font la pluie*, o terceiro filme que realizei, é um ritual de chuva, filmado em Simiri em 1951. Vê-se nele como os homens, possuídos pelos génios da chuva, falam em nome dessas divindades da natureza e fazem um contrato sobre a próxima estação das chuvas. Foi a primeira tentativa de mostrar os fenómenos de possessão, de mostrar os transes, tal como em *Les Maîtres Fous*.

Tourou et Bitti, Les tambours d'avant, foi realizado na mesma aldeia de Simiri, trinta anos mais tarde, sobre o mesmo assunto, a possessão. É um ritual que se passa antes da estação das chuvas, para pedir aos génios do mato a protecção das colheitas futuras contra os gafanhotos e contra as maldições. Estes dois filmes mostram no que hoje se tornou a técnica cinematográfica. No primeiro [Yenendi], planos muito curtos, uma narrativa etnográfica impessoal tenta explicar o ritual e ilustrá-lo com a chegada da chuva. No segundo [Tourou et Bitti], utilizei um plano de sequência de dez minutos que iniciei cinco minutos antes do acontecimento essencial, o transe de possessão. O tempo real.

[...]

Neste universo de frágeis espelhos, ao lado destes homens ou destas mulheres que apenas com um acto desajeitado podem desencadear ou parar o transe, a presença do observador não pode ser neutra. Quer queira quer não, ele está integrado no movimento geral e as suas mínimas reacções são interpretadas por referência a este sistema particular de pensamento. Hoje em dia, todas as pessoas que filmo conhecem a câmara e sabem aquilo que ela é capaz de ver e ouvir; assistiram a sucessivas projecções de filmes no decurso da montagem. Com efeito, elas reagem a esta arte do reflexo visual e sonoro, tal como reagem à arte públi-

ca da possessão ou à arte privada da magia e da feitiçaria. A pessoa do cineasta metamorfoseia-se sob os seus olhos durante a filmagem: ele só fala para gritar palavras incompreensíveis ("motor! corta!"). Olha apenas por intermédio de um apêndice estranho, uma câmara e o seu visor; ouve apenas por intermédio de um microfone.

[...]

Tudo o que hoje posso dizer é que, no terreno, o simples observador modifica-se: quando trabalha, deixa de ser aquele que saúda os velhos na entrada da aldeia; para utilizar a terminologia vertoviana, ele "ciné-etno-olha", "ciné-etno-observa", "ciné-etno-pensa"; aqueles que tem na sua frente modificam-se igualmente, a partir do momento em que dão confiança a esse estranho visitante habitual: eles "etno-mostram", "etno-falam", no limite, "etno-pensam", e ainda no limite, fazem "etno-rituais"...

É este "ciné-diálogo" permanente que me parece um dos caminhos interessantes da abordagem etnográfica actual: o conhecimento deixou de ser um segredo roubado, devorado a seguir nos templos ocidentais do conhecimento; ele é o resultado de uma busca sem fim onde etnografados e etnógrafos se empenham num caminho que alguns de entre nós designam já de "antropologia partilhada".

«Não se trata de renunciar ao nosso cartesianismo, simplesmente considerar que ao lado dele, ao lado das nossas explicações, existem outras»

[...]

E.F. - Acumulaste deste há quase trinta anos um número notável de filmes que mostram culturas diferentes, em geral africanas. Pensas que o futuro dará lugar a este tipo de cinema?

J.R. - Aquilo que constato é que ele se expande. Em todos os países do mundo ele está a produzir-se e a difundir-se. Penso que estamos num período de transição e que a grande aventura deste século chegará daquilo a que nós designamos, de uma forma um pouco grosseira, o "Terceiro-Mundo", o qual, graças ao cinema, passa a ter direito ao gesto e à palavra, enquanto que até agora apenas foi inundado pelos nossos conhecimentos técnicos, pelas nossas máquinas. [...]

[...]

E.F. - Daqui a alguns anos teremos, através dos satélites, imagens de inúmeras culturas e não apenas dos Dogon, não apenas das africanas, teremos inúmeros filmes etnográficos que virão de mil culturas diferentes.

Se os sistemas são colocados em crise um pelo outro, não achas que a confusão que existe sob o ponto de vista dos julgamentos de valor, vai chegar a um ponto absolutamente insuportável para a humanidade? O que é que acontecerá se finalmente todas as explicações são possíveis? Será preciso, a este respeito, ter uma atitude de descrença, de cepticismo? Ou, então, dar uma resposta através do esteticismo, como a Renascença fez com o choque da cultura greco-latina. Se devemos renunciar ao nosso cartesianismo, será necessário aceitar esta armadilha que a componente hedonista da natureza humana nos propõe?

J.R. - Não. Não se trata de renunciar ao nosso cartesianismo, simplesmente considerar que ao lado dele, ao lado das nossas explicações ditas científicas, existem outras. O facto de as ignorarmos significa que tomamos uma atitude imperialista, que consideramos que só existe a nossa maneira de viver e que só o nosso modo de pensar é que importa. Precisamente, acho que a antropologia e, talvez, como tu disseste, graças à antropologia visual (que nos permite partilhar a nossa cultura com outras), nos ajudará a descobrir que somos os cidadãos de um mundo maravilhoso pela sua diversidade. Enquanto não pudermos assumir esta diversidade, não resolveremos absolutamente nada. Mas um dia, descobriremos outros sistemas de explicação e a ciência, a nossa ciência cartesiana, ao descobri-los, enriquecerá. [...]

Tradução e adaptação de Marta Morais

* Extractos do texto «Entretien de Jean Rouch avec le Professeur Enrico Fulchignoni», in *Jean Rouch - Une rétrospective,* Ministère des Affaires Etrangères - Animation audio-visuelle, Paris, 1981. A entrevista original foi realizada em Agosto de 1980.

PHILIPPE COSTANTINI
ENTREVISTADO POR CATARINA ALVES COSTA

Philippe Costantini, realizador dos filmes "Les Cousins d'Amérique" e "Ceux de Saint Cyr" integrados no presente ciclo, foi entrevistado em Lisboa, no ano de 1993, por Catarina Alves Costa. O encontro entre os dois realizadores surgiu no âmbito da preparação do ciclo de cinema documentário "Olhares sobre Portugal". O texto aqui apresentado é uma adaptação dessa entrevista, inédita até ao presente.

Catarina Alves Costa - Como é que começou a fazer cinema?

Philippe Costantini - Eu estudei em Nanterre, onde o Maio de 68 surgiu...

C.A.C. - Estava lá em 68?

P.C. - Não, cheguei em 69. Em 68 estava numa outra faculdade, em Paris, onde participei também na "festa". Estudei no Departamento de Sociologia e Etnologia. Havia várias áreas na Etnologia, uma era "Cinéma et Sciences Humaines" - o Jean Rouch era o Director dessa área. Portanto eu sempre estudei etnologia em relação com o cinema, e decidi fazer cinema nessa direcção: cinema documentário. Comecei também a trabalhar. Aprendi sozinho a filmar (pequenos filmes, sem produção, filmes marginais, sem dinheiro, mas era a única maneira nessa época de conseguir aprender) e fui vendo os outros. Aprendi de uma maneira um pouco autodidacta - eu não fiz uma escola de cinema, e portanto aprendi quase sozinho. Mas acho que a melhor maneira de aprender cinema é ver filmes. Até a ver um filme falhado se aprende muito, mais do que a ver um filme sem problemas. Por isso eu vi centenas e centenas de filmes.

Terra de Abril - primeiros contactos com um Portugal em revolução

C.A.C. - Porque é que escolheu filmar em Portugal, como surgiu essa ideia?

P.C. - Eu vim a Portugal pela primeira vez no Verão de 74, descobri Portugal - adorei Portugal nessa primeira visita - e no fim de 74 decidi vir cá para ficar, encontrar-me com pessoas que faziam ou que tentavam fazer cinema em Portugal: os primeiros grupos relacionados com a Cinequipa, ou o Instituto Português de Cinema. Quando cheguei (nessa altura eu já tinha experiência) consegui um trabalho no filme etnográfico da Noémia Delgado - *Máscaras* -, participei no trabalho do filme. E com a Cinequipa também trabalhei no filme *Argozelo: à Procura dos Restos das Comunidades Judaicas* de Fernando Matos Silva. Eu viajei muito. Com aqueles dois filmes eu aproveitei para conhecer o país, sobretudo a zona Norte, Trás-os-Montes, e fiquei impressionado com a riqueza cultural daquela zona.

Li alguns livros de Jorge Dias e surgiu a ideia de fazer um filme sobre uma aldeia. Fiz um projecto para a Fundação Gulbenkian e consegui uma bolsa de estudos em 75. Fiz uma proposta sobre uma aldeia transmontana na zona de Vilar de Perdizes (não era Vilar de Perdizes mas era perto), e comecei a investigar nessa aldeia. Depois as coisas correram mal. Eu era estrangeiro, não falava bem português, e as pessoas da aldeia desconfiaram. Tive que ir embora dessa aldeia. Foi assim que encontrei o Padre Fontes, de Vilar de Perdizes. Tive um encontro fantástico com ele, é um homem muito aberto. O Padre nessa altura já tinha escrito um primeiro livro, que se chama *Usos e costumes do Barroso*, e nesse livro ele fala do Auto da Paixão, tradição transmontana - também portuguesa mas sobretudo transmontana. Há mais de dez anos que o Auto não acontecia. Surgiu a ideia de propor ao povo da aldeia que representasse o Auto na Páscoa seguinte. Pensei nisso, pensei que seria óptimo aproveitar essa tradição para fazer um filme. Afinal, este filme, o *Terra de Abril*, ajudou bastante a criar de novo essa tradição que estava um pouco esquecida porque o povo não tinha meios para fazer esta encenação.

C.A.C. - Quanto tempo é que ficou lá?

P.C. - Na aldeia? Bom, eu fui lá todos os meses passar uma semana, a partir do Verão de 75, ver as pessoas, estar em contacto com elas.

C.A.C. - Como é que fez a preparação desse filme? Havia uma grande estruturação, havia guião, ou havia uma descoberta gradual?

P.C. - Foi uma descoberta gradual porque eu não tinha conhecimento da própria realidade. Eu escolhi o período da Páscoa para fazer aquele filme - e um pouco antes, porque quis filmar os preparativos: eu não quis só filmar o Auto propriamente dito, o dia da representação, quis filmar os ensaios, etc. Com a ajuda da Fundação Gulbenkian, que me deu um subsídio além da bolsa, eu fui a Paris para conseguir o material para as filmagens. Foi assim, o filme foi feito de uma maneira muito leve. A equipa foi muito reduzida. Trabalhei com um rapaz português que estudava na escola de cinema e que fez o som, e a minha companheira também participou um pouco na realização, e mesmo porque falava "brasileiro" ajudou no relacionamento com as pessoas. Nós ficámos um mês e meio, mais ou menos, cinco ou seis semanas na aldeia para fazer o filme, que foi feito num período só. Depois o filme foi montado. Comecei a montar aqui em Portugal, mas era preciso mais dinheiro que eu não tinha, toda a produção era difícil. Então resolvi voltar a França e consegui condições para acabar o filme.

C.A.C. - Depois não voltou cá logo a seguir?

P.C. - Voltei à aldeia, apresentei o filme. Houve uma projecção fantástica, nunca vou esquecer. Mostrámos o filme ao público da aldeia, ao ar livre, de noite, numa parede branca... era uma tela improvisada. Foi uma coisa incrível.

C.A.C. - As pessoas nunca tinham visto cinema?

P.C. - Não. Eu fiquei muito impressionado com a leitura do filme feita pelas pessoas da aldeia, pessoas sem cultura, pessoas que na maioria não foram à escola. As ligações feitas pela montagem entre a vida quotidiana e a própria expressão da representação... eles perceberam-nas. Por isso é que a linguagem do cinema é tão engraçada!

C.A.C. - Sente-se que as pessoas no *Terra de Abril* não têm o conhecimento do que é o cinema e do que é a câmara de filmar que depois se vê no *Pedras da Saudade*.

P.C. - Sim. A partir do segundo filme, *Les Cousins d'Amérique*, e sobretudo do terceiro, o *Pedras da Saudade*, já é diferente. Eu fiquei sempre em contacto com eles depois do filme, vinha quase todos os anos a Portugal e ia lá. Mantive contacto com o Padre e com as pessoas do filme. Cada vez que eu vou lá não sou só o Philippe, o francês, eu sou o homem do cinema, aquele que faz cinema. Há sempre essa pressão.

C.A.C. - A diferença entre o antropólogo que vai para uma aldeia e toma notas e escreve, e uma pessoa que vai filmar é muito grande. Não lhe aconteceu haver uma troca

muito grande entre, por um lado, as pessoas falarem para a câmara, dizerem coisas, etc., e, por outro lado, também estarem à espera de que filmasse e que estivesse lá porque é o seu trabalho?

P.C. - Lembro-me de que nos primeiros tempos, no tempo do primeiro filme, *Terra de Abril*, tive uma regra: não filmar de início, mas estar presente com as pessoas no campo, nas suas casas, na vida quotidiana, com a câmara na mão. Também o meu companheiro de trabalho, que fez o som, tinha o gravador, o microfone, mas a gente não filmava nem gravava. Era só para as pessoas se habituarem a nós, à presença de uma equipa com material esquisito. Nessa altura as pessoas não sabiam bem o que era uma câmara ou um gravador. É uma coisa um pouco agressiva, não é? Durante uma semana, a gente não filmou. As pessoas riam um pouco ao ver o equipamento e nós dizíamos-lhes: "Estamos a trabalhar. Vocês trabalham a terra, nós trabalhamos também; estamos a filmar a vida, o vosso trabalho".

Uma vez, uma semana depois saímos sem o equipamento e eles repararam logo e disseram: "Então, hoje não trabalham?" Foi o dia em que eu comecei a filmar. Eles integraram perfeitamente a presença de um elemento estrangeiro. Durante as filmagens, na véspera da representação do Auto, que era no domingo de Páscoa, surgiu uma camioneta da RTP com oito pessoas, no meio do campo de ensaio. Era o primeiro ensaio no campo, havia o povo à volta, etc. Surgiu a camioneta, abriram-se as portas, saiu a equipa com materiais, e eu estava filmando. E uma pessoa da aldeia diz-me assim: "Quem são estes estrangeiros?" Eu não era estrangeiro, apesar de ser francês eu não era estrangeiro! É essa a diferença entre uma reportagem e uma filmagem assim.

Quando eu acabei aquelas filmagens do *Terra de Abril* a aldeia já tinha um pouco os pequenos sinais da emigração, já havia algumas casas novas - poucas, muito poucas, mas já havia casas de emigrantes, as primeiras. Eu na altura pensei: "Bom, há qualquer coisa que está a mudar, que vai mudar na aldeia", e é por isso que o próprio filme acaba com essa dimensão da emigração. Há um actor do Auto, uma personagem do filme que está a construir uma casa nova e que fala da perspectiva da emigração, o filme acaba com isso. Já era um princípio, já estava encaminhado para fazer o segundo. Quando terminei a montagem, pensei: "Bom, tenho que fazer um trabalho sobre a emigração, porque de facto é o caminho". Mas esperei um pouco, esperei para encontrar uma ideia mais nítida.

Outros espaços - a terceira idade em Paris e a emigração portuguesa nos EUA

C.A.C. - Entretanto fez outros filmes?

P.C. - Em França, fiz dois filmes. Filmes, digamos, mais sociológicos, sobre o problema da terceira idade. Mas há pontos comuns entre estes filmes. Eu não tinha relação nenhuma com as pessoas da terceira idade e entrei em contacto com um grupo que faz teatro duas vezes por semana para passar o tempo, uma associação em Paris. Acompanhei aquele grupo durante quase um ano, trabalhei com um amigo que faz teatro e animação, e fizemos um documentário sobre a criação de uma peça de teatro com eles, sobre a reforma, a reforma segundo as próprias vidas deles. Um trabalho muito interessante de criação, de improvisação. Fizemos dois filmes, o segundo é o retrato de uma pessoa daquele grupo, um retrato mais nítido.

C.A.C. - Portanto nunca deixou de fazer filmes, tem vindo sempre a fazer filmes. Sempre com o apoio da universidade, ou do CNRS?

P.C. - Da universidade não, eu depois desliguei-me da universidade. O CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique) ajudou-me no segundo filme - *Les Cousins d'Amérique*. Quando fiz o roteiro - quer dizer, não havia um roteiro, mas eu escrevi as linhas do projecto do segundo filme - recebi uma ajuda do CNRS Audiovisual, e também de uma fundação cultural americana e portuguesa.

Qual era a ideia? Era fazer um filme sobre a emigração. Podia ter escolhido fazer um filme sobre a emigração dos portugueses em França, mas tinha vontade de ir mais longe. Para os portugueses a emigração francesa não é tanto um choque, não é tão difícil porque o salto não é tão grande. Quero dizer que, para um português, ir para a América tem uma dimensão mais mítica do que para França, que é um país mais perto, culturalmente mais familiar. Escolhi a América por isso, para ir mais longe. E também porque a América é um país de imigração, mais do que a França. Escolhi uma família com a ajuda do Padre.

C.A.C. - A família Lourenço... Eu gosto muito desse filme, *Les Cousins d'Amérique*. É muito bom porque consegue reduzir o espaço em que filma. O espaço do filme é uma família e é muito intimista porque é muito rodado dentro da casa das pessoas, dentro dos espaços privados, da cozinha ou do próprio carro. Ir com as pessoas à loja com-

prar roupa... Há aí um grande contraste entre esse e o primeiro - no *Terra de Abril* tratava-se de filmar uma coisa pública, embora também existam cenas dentro da casa das pessoas.

P.C. - Há mais intimidade no *Les Cousins d'Amérique*, é verdade. O primeiro, também para mim, foi uma descoberta. Neste já tinha as coisas na cabeça, já tinha conhecimento da própria realidade, da cultura portuguesa. Mas foi bastante difícil este filme, no que diz respeito à relação. Uma vez lá, dei-me conta de que os portugueses na América ou em França vivem muito fechados. Não é uma minoria que apareça como outras minorias, como por exemplo os africanos. Os portugueses ficam muito escondidos, muito diluídos na sociedade. Tive dificuldades em filmar aquela família fora de casa, e talvez por isso o filme dê a impressão de intimidade. Eles recusavam-se bastante a ser filmados fora de casa, na rua, tinham um pouco de apreensão em ser vistos assim.

C.A.C. - Quanto tempo é que lá esteve? Sei que apanhou o Inverno e o Verão, como é que foi?

P.C. - Foi completamente diferente a maneira de trabalhar em relação ao primeiro filme, o *Terra de Abril*. Tinha a ideia de fazer aparecer o tempo, a própria duração, o ritmo de um ano com estações diferentes. Naquela zona os invernos são muito compridos, o clima é muito duro. Infelizmente não caiu neve... Mas acho que se sente no filme a duração, o ciclo do ano. O Natal, detalhes assim; a cronologia. Penso que isto é uma coisa que nunca aparece nos filmes, nas reportagens. Porque é um problema também de dinheiro, os filmes produzidos pela televisão muitas vezes são feitos em poucos dias.

O privilégio da relação no filme etnográfico

C.A.C. - E não pensa que também existe o problema, na televisão, de as pessoas não conceberem fazer um filme destes sem muita gente, sem um operador? Normalmente o realizador não é o operador de câmara e portanto não existe essa relação com as pessoas através da câmara. Não haverá aqui um problema de haver pouca gente a trabalhar desta maneira, e portanto as pessoas não entenderem muito bem que se pode fazer filmes assim?

P.C. - Eu não posso trabalhar de outra maneira. Talvez seja isso que distingue o cinema a que nós chamamos antropológico: há uma relação privilegiada entre o realizador-operador e os actores do filme.

C.A.C. - Acho que há aqui duas coisas. Uma é o facto de o realizador fazer trabalho de câmara e passar bastante tempo com as pessoas de modo a que elas se habituem à câmara. Por outro lado, não ter medo de ir construindo o filme à medida que se vai filmando.

P.C. - Isso é fundamental. Mas a gente pode ter algumas sequências programadas. Por exemplo, em *Terra de Abril* eu sabia que havia aquele Auto da Paixão, mas muitas coisas surgiram, coisas que eu não imaginava, coisas desconhecidas antes de fazer o filme. Muitas vezes essas coisas são muito mais ricas do que as coisas previstas. O que caracteriza também este tipo de filme são os "acidentes" das filmagens, acidentes que surgem e que revelam a própria mentalidade.

Por outro lado, eu não me escondo, quero afirmar a minha presença. Eu falo com as pessoas, não preciso de uma pessoa para fazer entrevistas, falo eu próprio. Acho isso importante, dá-me uma grande confiança com as pessoas. Ser filmado é uma coisa que não é simples. Estar em frente a uma câmara é uma coisa um pouco agressiva, não é? Quando estou em frente a uma câmara não me sinto à vontade. Mas quando a pessoa entra em relação comigo, posso falar.

C.A.C. - No fundo o que faz é um bocado cinema de participação? As discussões que têm aparecido recentemente sobre esse tipo de cinema reportam-se ao lado estético e cinematográfico. Ou seja, há pessoas que dizem: "Muito bem, estes filmes são interessantes, mas como cinema não são nada de especial porque não há uma preocupação estética; há mais uma preocupação da relação com as pessoas do que uma preocupação estética de dar prioridade a um bom enquadramento". Muitas vezes quando estamos a fazer um filme temos duas hipóteses: ou fazemos um enquadramento bonito, ou estamos a olhar para a pessoa e vamos falando com ela de maneira a agarrá-la.

P.C. - Eu concordo perfeitamente. Não quero dar uma prioridade ao lado estético, a prioridade é a relação. Quando consigo ter ao mesmo tempo uma imagem de que eu gosto, com um sentido estético, é óptimo, mas eu não quero fazer imagem que seja gratuita.

De regresso a Portugal - *Pedras da Saudade*

C.A.C. - E em relação ao outro filme, o terceiro da série?

P.C. - Bom, esse é um filme que tem dois títulos, porque é um filme em duas línguas, uma parte é em francês e outra em português. Acho que o título *Pedras da Saudade* tem muito mais sentido do que *L'Horloge du Village*. Porque não podia traduzir, escolhi um

título que remete para o tempo que vai passando, mas gosto mais do título *Pedras da Saudade*. Em relação a esse filme... foi evidente para mim, depois do segundo filme, *Os Primos da América*, voltar ao princípio. Voltar ao princípio do primeiro filme, ao lugar do primeiro filme, à aldeia onde começou a história. Quis filmar duas épocas: o Inverno, com a aldeia com os seus habitantes, e o Verão, quando chegaram os emigrantes.

Nesse filme há uma sequência que eu construí antes. Já tinha a ideia de filmar aquela mulher ao pé do lume; essa é uma sequência que eu pensei previamente porque quis dar ao filme essa dimensão de voltar atrás.

C.A.C. - Já tinha feito o mesmo em *Les Cousins d'Amérique*, de repente aparecem umas imagens...

P.C. - Aparecem umas imagens, mas o aparecimento dessas imagens é uma associação, não são as mesmas pessoas que aparecem. Agora no *Pedras da Saudade*, aquela mulher é mesmo aquela que foi filmada 12 anos antes, no mesmo sítio, com o marido - entretanto o marido morreu mas ela está no mesmo lugar, sentada quase na mesma posição, a descascar batatas. O Padre também aparece, a evolução das casas... Talvez daqui a uns anos eu volte a filmar lá, sobre o futuro dessas casas. Não quero deixar acabar completamente o meu trabalho ali. Talvez, mas ainda não tenho uma ideia clara; preciso de tempo, mais uma vez, de deixar o tempo correr.

Experiências recentes: o futebol em Marselha e a micro-sociedade de uma escola militar

C.A.C. - Ultimamente, o que é que tem feito?

P.C. - Ultimamente estou a fazer um filme, também um projecto com muito tempo de filmagem e de presença. É um filme sobre uma escola militar francesa, uma escola de formação. É uma escola muito antiga, foi criada por Napoleão no princípio do século XIX. Estou filmando todos os meses. Vou para a escola e fico com os alunos - tenho um quarto com eles, acompanho a vida deles, as amizades; quando vão fazer exercício militar também vou com eles.

Há um outro filme que eu fiz há três anos - mas esta não foi uma proposta minha, foi uma proposta de um antropólogo francês que ensina na faculdade de Marselha. A proposta foi a de filmar os fanáticos do futebol, mas de uma maneira diferente do que faz a televisão - sempre a mostrar as claques no estádio, etc. Este antropólogo, ele próprio, apoia o clube de Marselha. Fizemos um filme bastante interessante no sentido de mostrar como as

pessoas que vão ao estádio reflectem a própria fisionomia da cidade. Há uma repartição social dessas pessoas no estádio. Os lugares pertencem a diferentes classes sociais. Num sector ficam os bairros pobres de Marselha, noutro os bairros mais ricos, noutro as classes médias, noutra os comerciantes, os operários, etc. Aprendi muito com este filme.

C.A.C. - O filme passa-se só nessa situação do estádio?

P.C. - Aproveitei um encontro muito forte entre a equipa do Marselha e a equipa de uma outra cidade francesa. Esse encontro é o fio condutor do filme. Entrevistámos várias pessoas, de várias classes sociais, que durante o filme, durante o encontro, nos contam da sua paixão pelo futebol. Por exemplo: há um advogado que é completamente fanático por aquele clube, vai quase todos os domingos ao estádio e tem o seu lugar reservado. Filmei-o no espaço dele, no Palácio da Justiça, e ele falou-me do clube, explicou-me precisamente toda essa repartição sociológica. Depois filmei-o naquele encontro.

C.A.C. - Portanto é importante que existam personagens, que uma pessoa seja vista em várias situações diferentes?

P.C. - Sim, da mesma maneira que num filme de ficção. Personagens com situações de conflito, com a sua personalidade. Acho que um filme documentário deve ser feito da mesma maneira que um filme de ficção, nesse aspecto. A escolha das personagens, o escolher dos papéis e dos actores é feito da mesma maneira. Eles são actores da própria vida mas a escolha deve ser muito rigorosa.

C.A.C. - E também deve existir uma história, uma linha narrativa com princípio, meio e fim?

P.C. - Sim, uma história.

C.A.C. - Que nesse caso era o jogo?

P.C. - Neste caso era o jogo. Um jogo de futebol é um drama, quase uma peça de teatro, com dois períodos e um final fortíssimo.

C.A.C. - Trabalhou sempre em filme, nunca em vídeo?

P.C. - Não, não gosto do vídeo. Trabalho de vez em quando em vídeo porque tenho propostas de trabalho como operador e agora muitas coisas são feitas em vídeo. Mas para os meus próprios filmes uso sempre a câmara de filmar. É pena fazer filmes antropológicos em vídeo porque há, como sabe, o problema da conservação do vídeo, e registar acontecimentos em vídeo não é o melhor em termos de futuro, são imagens de pouca duração.

C.A.C. - Mas o problema do filme, para quem não tem dinheiro, é que é bastante caro. Neste tipo de filmes é preciso filmar bastante, não há hipótese de reduzir ao mínimo as filmagens. E o vídeo tem isso: é barato. Por outro lado, o equipamento de vídeo é bastante leve e bastante transportável. Algumas pessoas trabalham em vídeo por causa disso, porque não há dinheiro. Se houvesse dinheiro para fazer cinema, fazia-se.

P.C. - Eu compreendo, e vale mais fazer do que não fazer. Mas essa deve ser uma preocupação. Por outro lado, o vídeo também é uma maneira muito prática de aprender a linguagem, os movimentos, tudo. Quando a gente sabe dirigir uma câmara de vídeo é mais fácil passar a filmar em filme, porque já há um treino.

C.A.C. - Uma última pergunta: em relação às influências... Teve influências de quem, do Jean Rouch?

P.C. - Sem dúvida. Não vou dizer o contrário. Mas quero afastar-me um pouco dele agora. No princípio, quando estudava na faculdade, vi muitos filmes de cineastas do Québec, do Canadá francês. No princípio dos anos 60 eles fizeram muitos filmes, eram uma espécie de *avant-garde* do cinema documentário.

Adaptação de Catarina Mira

CESAR PAES
EM CONVERSA COM KARINA VOHHA

"Aux Guerriers du Silence...", o documentário do realizador brasileiro César Paes, parte ao encontro dos Saami, povo do Norte do Círculo Polar e dos Fulni-ô, tribo índia do Brasil. Através de imagens luminosas, o documentarista dá-nos o seu olhar sobre a vida, a língua, a cultura destes povos de tradição oral. Mostra o tempo que corre ao ritmo de uma natureza sempre respeitada e venerada.

O seu olhar sobre o estatuto das culturas minoritárias, a avaliação das suas especificidades, parecem-nos transmitir uma forte legitimidade a um percurso fílmico original, onde se pretende fazer o encontro de povos distanciados, mas cujas situações têm aspectos complementares: a sua reunião num mesmo filme (o projecto inicial pretendia sobretudo reunir grupos étnicos) reforça este propósito, fazendo ecoar em situações mais próximas de nós, por nós próprios vividas.

César Paes fala-nos do seu filme, da sua concepção da montagem em vídeo, da importância da duração e do tempo numa época que privilegia o imediatismo da informação.

CONVERSA COM CÉSAR PAES

C.P.: *Aux Guerriers du Silence* foi com efeito rodado entre os Saami, povo do Grande Norte europeu e Fulni-ô do Nordeste brasileiro. Mas não se trata de um filme sobre os Saami e os Fulni-ô, é sobretudo um filme com eles.

O tema do filme é o encontro de culturas, não a dos Saami e dos Fulni-ô apenas, mas o de todas as culturas minoritárias com aquelas que são denominadas maioritárias. O que há em comum entre estes dois povos no filme, é a relação entre a sua cultura e as culturas dos povos que os dominaram. Duas maneiras de ver o mundo, de sentir a vida, de pensar a morte... Civilizações de expressão oral face às civilizações "com escrita". A forma como os povos de cultura escrita ignoraram sempre os valores, negaram a existência, reprimiram as crenças e desapossessaram as riquezas dos povos de cultura oral. É, de alguma forma um filme rodado na Escandinávia e no Brasil, mas que fala da Bretanha, da Córsega, da Alsácia.

Mas o ponto comum, o mais importante para mim que o filme revela, é o facto das pessoas no interior destes grupos trabalharem hoje na construção daquilo que eu chamaria uma nova linguagem; sem espírito vingativo, sem passividade estéril ou complexo "de espécie em vias de extinção", constroem uma nova cultura, uma nova forma de pensar, onde se apropriam dos elementos do "outro" (cultura) que lhes podem servir, sem no entanto rejeitarem os seus próprios valores. É de sobrevivência que se fala neste filme, do amanhã, mais do que de um passado sem retorno, ou da descrição antropológica de povos exóticos. O problema da rodagem foi o de encontrar um tratamento para um tema tão abstracto (encontro de culturas, relações destes povos com o tempo, a sua concepção do outro, a sua relação com o ambiente...). Filmei grandes espaços e dei aos planos uma existência mais longa que aquela que nós vemos habitualmente na televisão. Creio que isto nos permite uma certa interiorização, dá-nos uma sensação de sonho acordado (ou acordar sonhador), liberta-nos um pouco do nosso cartesianismo...

Restava o problema físico da montagem: como passar de um a outro? Pensei em muitas estruturas complicadas. Finalmente quando fiz a pré-montagem, deixei-me envolver completamente por aquilo que o vídeo tem de mais característico ao nível da montagem. Decidi aceitar a montagem linear como uma vantagem: começa-se pelo princípio e avança-se.

Há um texto no início, de uma velha avó que conta como lhe disseram um dia que tudo iria desaparecer sobre a face da terra e o medo que sentiu ao ponto de colocar a si mesma a questão de saber como sairia dali quando tudo acabasse. Termina com uma anedota divertida onde diz: "na época, fui eu que encontrei a solução. Disse, partamos para a América, parece que na América é genial!". Era um pouco o sonho europeu: partir para a América, o Novo Mundo.

De seguida, inseri um texto cantado da literatura de cordel do Nordeste brasileiro. É um texto que se chama o país de São-Saruê, país maravilhoso onde os rios são de leite, onde há montanhas de carne assada, onde as roupas de todos os tamanhos crescem nas árvores, onde as crianças nascem a saber falar, escrever e cantar.

Estávamos então na América. A imagem é a ilha de Marajó, um verdadeiro paraíso: por todo o lado há pássaros e uma vegetação exuberante. De repente surge um sonho que é de facto o sonho americano, o sonho da industrialização. Este texto é aliás um pouco premonitório e profético, porque fala de árvores onde cresce o dinheiro, é a inflação do Brasil de hoje. Eram curiosas estas duas oposições, o sonho americano e o sonho europeu.

Retomemos a abordagem do filme. Há uma mulher que fala e canta o que se passava quando ela estava na escola, como é que as pessoas a tratavam. A partir daqui o filme recomeça. As razões que me levaram a ir de um a outro foi o desejo. Por vezes há coisas que se reenviam. A certa altura, por exemplo, há uma índia, Maryléne, que conta como as pessoas não a reconhecem quando vai a qualquer lado pelo facto de estar vestida. No seu estereótipo eles esperavam que uma índia estivesse nua.

A sequência seguinte mostra-nos um velho Saami que nos fala do frio que sente agora por usar camisas de algodão, enquanto antigamente os Saami utilizavam camisas de pele de rena bebé. A imposição a uma população de um vestuário que não pertence à sua cultura, para além de todo o simbolismo, é um facto que marcou profundamente todos os povos que o sofreram. Um estudo feito sobre os índios da Amazónia ensinou-nos que a partir do momento em que eles começaram a utilizar camisas, perderam a sua imunidade às doenças.

K.V.: Qual a sua concepção da montagem?

C.P.: Quanto mais tempo passa, mais eu avanço e menos gosto das sequências entrecortadas com planos de corte. É algo que já não utilizo. Tenho uma certa dificuldade em suportar planos de corte; para mim é um pouco como uma verruga no meio da cara. Ou então é necessário utilizar os planos de corte de tal forma que não os vejamos. Faço então sequências cada vez mais longas que existem por si mesmas.

Este filme, em todo o caso, foi feito assim, quase como fotografias que têm uma duração; a duração para os Saami, como para os Fulni-ô, é algo de muito importante. Era necessário que eu encontrasse uma forma de passar esta noção do tempo no filme. O tempo,

para eles, tem um outro valor. Há, por exemplo, um plano muito longo onde as pessoas estão a tratar as renas. Aqui, detenho-me num homem, numa rapariguinha e numa mãe. O homem faz buracos nas orelhas da rena, é uma marca. Aí vê-se bem que as pessoas dispõem de tempo para ensinar oralmente à criança esta marca. Enquanto que na nossa sociedade já não dispomos dele. Ora colocamos a criança diante da televisão e ela vai aí aprender tudo o que tem a aprender, ora a enviamos à escola.

K.V.: Trabalha sempre assim esta relação à temporalidade?

C.P.: Neste filme, isso presta-se particularmente. Mas é verdade que para mim o tempo é muito importante, não somente na montagem, mas também durante a rodagem. Passei 24 semanas a fazer este filme. Hoje, é um luxo porque a televisão nos habituou a equipas que partem, que fazem as reportagens e que regressam. Alguns realizadores demoram um pouco mais de tempo, 3 ou 4 semanas. Vinte e quatro semanas é muito. Mas eu faço diligências junto das pessoas que filmo. É necessário que eles me peçam para os filmar. Não posso chegar a qualquer lado, pousar a câmara e filmar. Talvez por pudor, por timidez.

Na Lapónia, por exemplo, foi Mathis Haetta que me convidou a seguir a migração das renas, foi ele que me pediu para os filmar. A partir deste momento, a câmara está presente, ela não se esconde e as pessoas agem para a câmara. A cumplicidade existe em todos os sentidos. E a câmara acaba por ser transparente. Porque a impus de início, após um pedido. Mas é necessário tempo para que esta relação se estabeleça.

K.V.: O documentário contempla o tempo de uma maneira privilegiada?

C.P.: Vivemos numa época onde a televisão faz cada vez mais reportagens e onde as reportagens são cada vez mais rápidas e imediatas. Antes que tenhamos o desejo de a ter, a informação já lá está. A informação interessa-se pelo imediato.

Creio que o documentarista deve tomar em consideração esta noção de tempo, a evolução no decorrer de um período um pouco maior que o imediato. É necessário que possa funcionar para além deste imediatismo. Mesmo assim, podemos ter filmes montados muito rapidamente.

Com este filme, *Aux Guerriers du Silence*, o meu desejo era que as pessoas pudessem ter uma impressão de sonho, mesmo que não apreendessem tudo, mas que no final retivessem alguns traços fortes. Ao mesmo tempo, o filme fala de coisas muito sérias e mobilizadoras.

K.V.: A montagem em vídeo difere da dos filmes de ficção?

C.P.: Sim, absolutamente. Godard disse qualquer coisa sobre o vídeo: "Utilizar o vídeo para trabalhar mais depressa é uma heresia". Utiliza-se efectivamente o vídeo para trabalhar mais lentamente. O vídeo proporciona um tempo que o filme não dá. Permite realizar documentos longitudinais. Mas, com frequência, assiste-se ao contrário. As pessoas utilizam o vídeo para trabalhar depressa, de forma pouco esclarecida, e com má qualidade de imagem.

K.V.: Qual o seu ponto de vista sobre o vídeo no meio penitenciário?

C.P.: Como toda a actividade criadora, o vídeo é uma espécie de espelho que nos pode levar a olhar de outra forma. Há um filme feito na Nova-Zelândia sobre uma mulher que esteve na prisão a ensinar às pessoas, originárias de uma etnia da qual não me lembro o nome, a sua própria língua. Há aí como uma espécie de reabilitação pelo retorno às raízes culturais.

O vídeo é um instrumento de terapia e de análise extremamente importante. Tem também a vantagem em relação ao cinema de não ter sido ainda completamente explorado. Restam ainda muitos terrenos de pesquisa.

Tradução de Maria Manuel Quintela

* Tradução da entrevista dada por César Paes a Karina Vonna para a revista *Retroviseur* - nº2/3, Abril - Setembro de 1993, sobre o filme *Aux Guerriers du Silence*, de Marie-Clémence Paes e César Paes

CEM ANOS DE IMAGENS DO MUNDO
PANORAMA DO CINEMA ETNOGRÁFICO FRANCÊS

JOSÉ RIBEIRO*

1. Dos precursores ao rigor da descrição

As primeiras imagens produzidas em França com intenção etnográfica devem-se ao médico e etnólogo Félix-Louis Regnault e datam de 1895. Inserem-se na continuação dos trabalhos de estudo do movimento iniciado por Jules Etienne Marey com a *cronofotografia*. Trata-se do registo de uma mulher Ouolof fabricando cerâmica durante a exposição etnográfica sobre a África Ocidental em Paris.

Paralelamente ao *estudo e análise do movimento*, Regnault propõe-se comparar atitudes, movimentos e técnicas procurando criar as bases duma ciência experimental cujas premissas seriam uma *"psicologia étnica comparada"* baseada nas imagens: "atitudes-maneiras de se acocorar de um Peul, de um Ouolof, de um Dioula; marcha- marcha simples, com uma carga à cabeça, com uma criança às costas de um Peul, de um Ouolof, de um Dioula e de um Malgache; subir às árvores, diversas maneiras de o fazer das mesmas etnias; técnicas- fabrico de um vaso de cerâmica sem roda" (J. Rouch, 1968).

É a partir destes primeiros estudos comparativos que estabelece um terceiro objectivo, o da *identificação cultural do corpo e do movimento*. Regnault, juntamente com o seu colega Azoulay, é também pioneiro na utilização dos rolos Edison para registar o som produzindo os primeiros fonogramas antropológicos.

Em 1900 Regnault propõe no Congresso de Etnografia de Paris um verdadeiro programa de Antropologia Visual: elabora um projecto de laboratório "audiovisual" de etnografia; defende o emprego sistemático da imagem em movimento na pesquisa etnográfica; propõe a criação de arquivos antropológicos filmados: "Os museus de etnografia deveriam anexar às suas colecções *cronofotografias*. Não basta possuir um tear, um trono, lanças, etc.

*Professor de Antropologia Visual no Curso de Mestrado em Relações Internacionais da Universidade Aberta

É preciso também saber a maneira de se servir deles; pois, apenas se pode conhecê-los de uma maneira precisa por meio da *cronofotografia*". Este programa tem também em vista um objectivo teórico, acima referido, o estudo da psicologia própria de cada grupo étnico:"quando possuirmos um número suficiente de filmes, poderemos pela sua comparação, conceber ideias gerais; a etnologia nascerá da etnofotografia" (Regnault e Lajard).

Os contributos de Regnault para a etnografia e antropologia são sobretudo: o de antecipação dos estudos de Marcel Mauss sobre as técnicas corporais; o de elaboração de um programa de registo etnográfico (sobretudo etológico) sistemático, que o Institut fur den Winssenschaftlinchen Film[1] (IWF) na Alemanha retomará; o de iniciar uma série de experiências cinematográficas desenvolvidas posteriormente por alguns etnólogos franceses nomeadamente Jean-Dominique Lajoux, em *Moissons à la Faucille* (1964), *Fléaux en cadence* (1965) *e Foire d'Aubrac* (1968).

Em França, o interesse pela recolha e pela colecção de imagens do mundo é não apenas dos etnólogos[2]. O banqueiro Albert Khan propõe-se realizar o primeiro arquivo cinematográfico em França, *Les Archives de la Planète*. Graças a ele será criado o Comité Nacional de Estudos Sociais e Políticos; financiada a primeira cadeira de Geografia Humana no Collège de France com Jean Brunhes como titular; organizada a primeira memória do que mais tarde, após a segunda guerra mundial, se denominou *etnografia ou antropologia de urgência*. Perante a necessidade de registar, antes que fosse tarde, as actividades e comportamentos humanos em vias de desaparecimento com o advento e difusão da modernidade, Albert Khan empreendeu, orientado por Jean Brunhes, um programa sistemático de registo cinematográfico do mundo inteiro (ambiente construido e natural, formas de expressão religiosa e cívica), que deveria estar disponível para especialistas e políticos -*Voyage à Pequin* (China 1909), *Regard sur l'Algérie*(1909-22), *En Île-de-France* (1917-27), *Deux Fêtes au Pays des Kami* (Japão 1926), *La foire de Saint-Croix à Lessay* (1927).

Durante o período do cinema mudo ou pós-sincronizado, até aos anos 60, o objecto do filme etnográfico é sobretudo a descrição da acção do homem sobre o que o rodeia (técnicas materiais) - *Le Tonnelier* (1942) de Georges Rouquier, *Le Sabotier du Val de Loire* (1956) de Jacques Demy; os ritos quotidianos ou cerimónias de acção do homem em relação aos deuses - *Au Pays des Dogons* (1935), *Sous les Masques Noirs* (1938), de Marcel Griaule; as técnicas corporais. Estes são também, até hoje, os temas dominantes dos filmes produzidos no âmbito da formação na Universidade de Nanterre/ Formation de Recherches Cinèmatographiques - Claudine de France, *La Charpaigne* (1969), *Laveuse* (1970), *Coiffeur itinérant* (1972); Guéronet - *Technique de maternage* (1975); A. Comolli - *Initiation aux rituels domestiques Juifs, Les Pains du Sabbat* (1975), *Les Repas du Sabbat* (1978); Lourdou - *Maquillage* (1977), *Olhos de Cana* (1986) .

Esta linha de evolução do cinema etnográfico francês acentua o "rigor da descrição", procurando "restituir toda a densidade do real", sem no entanto negar a importância "dos processos de sugestão como complemento indispensável da descrição no cinema antropológico". Valoriza sobretudo a micro descrição sem todavia negar a necessidade de recurso a macro descrições, consideradas mais atraentes, e a articulação entre micro e macrodescrições. Reconhece também que a "descrição e narração filmicas se disputam permanentemente na apresentação do real, sem nunca se poderem eliminar uma à outra". Enfatiza a *dominante descritiva*, mas considera que é ao "equilíbrio destas duas espécies de apresentação que se deve, em parte, o sucesso dos maiores filmes etnográficos" (Claudine de France, 1994).

2. Jean Rouch e os fundadores do cinema etnográfico francês

Depois dos dois filmes, *Au Pays des Dogons* (1935), *Sous les Masques Noirs* (1938), realizados pelo pai fundador da antropologia francesa de terreno, Marcel Griaule, surge em 1946 um filme de natureza diferente, um filme de ficção que relata a realidade camponesa em França, *Farrebique* de Georges Rouquier. Este filme é retomado 40 anos mais tarde e a partir das primeiras imagens é realizado um outro, *Biquefarre* (1988). Os dois filmes documentam o desmoronar da sociedade rural francesa e a progressiva urbanização do rural.

É no entanto Jean Rouch que vai transformar e projectar o cinema etnográfico francês. Nos anos 40 dois acontecimentos dirigem a atenção do então jovem estudante de engenharia, Jean Rouch, para o estudo da antropologia e para o filme etnográfico: as conferências de Marcel Mauss[3] e de Marcel Griaule e o encontro com Henri Langlois, director da Cinemateca Francesa. Impedido de integrar a expedição a Ogoué-Congo em 1946, que reunia antropólogos e exploradores cineastas bem equipados, parte para a África Ocidental

Francesa dirigindo a construção de pontes e de estradas. Aí assegura a participação de um jovem local que colabora consigo na pesquisa e como actor do seu primeiro filme (*Au pays des mages noirs*, 1947). Este filme é, de certo modo, rejeitado por Rouch que diz tê-lo rodado "sem saber nada de cinema, filmando à direita e à esquerda" enquanto descia o Niger em piroga; às imagens adquiridas pela televisão francesa foi acrescentado um comentário e uma banda sonora, abastardando o filme. As mesmas imagens mereceram, no entanto, a atenção de Leroi-Gourhan e Michel Lewis que salientaram a utilidade da câmara para descrever uma actividade técnica e ritual - a caça ao hipopótamo (D. Dubosc - *Jean Rouch 1947-1991*). O tema é mais tarde retomado em *Bataille sur grand fleuve*.

Rouch torna-se o primeiro profissional a tempo inteiro do cinema etnográfico. Quando em 1952, no Congresso Internacional de Ciências Antropológicas e Etnográficas de Viena, é criado o Comité Internacional do Filme Etnográfico, com o objectivo de desenvolver os arquivos, a produção e a distribuição, é nomeado o seu primeiro secretário geral.

Integra na sua obra as experiências de dois "precursores geniais", Dziga Vertov e Robert Flaherty, que considera seus mestres. Herda de um a câmara activa e a tentativa consciente, reflexiva, de construir socialmente a percepção visual; do outro, a longa estadia em terreno, a participação do observado na realização do filme, o método exploratório[4] que recria continuamente elaborando a "síntese entre as teorias vertovianas do «ciné-olho» e a experiência da «câmara participante» de Flaherty" (Rouch, 1979). Reagia assim contra as concepções do filme etnográfico do Instituto de Göttingen que proibía a participação do cineasta para que a câmara se tornasse "objectiva" e registasse apenas factos brutos limitando o etnólogo cineasta ao domínio da tecnologia[5]; contra a utilização de câmaras escondidas ou dissimuladas para não perturbar o desenrolar do fenómeno observado; contra a câmara passiva que não utiliza todas as potencialidades de continuamente explorar o campo a partir de todos os postos de observação que permitam a tomada de vista mais adequada à observação antropológica. Em oposição à tendência metodológica anglo-saxónica - cinema observação - que "hesitava em intervir, a qualquer pretexto, junto dos indivíduos (...) e que defendia um ascetismo quase religioso" (MacDougall, 1979), defendia a do cinema participação. Partia assim da experiência de Flaherty na realização do filme *Nanook* e da participação deste, através de sugestões, na construção do filme de que era objecto: "o realizador reconhece a sua incursão no mundo dos indivíduos e solicita deles que imprimam a marca da

sua cultura, de maneira directa, no filme" (MacDougall, 1979).

Para Rouch o cinema, além de comunicar com eficácia uma informação honesta, rigorosa e credível, permite criar novos tipos de relações humanas e explorar a realidade interior dos "outros". Utiliza o filme para compreender as reacções dos participantes, para penetrar na sua interioridade, nas suas representações dando continuidade aos estudos psicológicos de Moreno - *Psicodrama* (1909) -, e às experiências de Margaret Mead que utiliza fotografias feitas durante a rodagem de um filme (1925) para provocar reacções das crianças de Samoa.

Podemos observar, nos filmes de Rouch, uma evolução que vai da reportagem ou do documentário etnográfico, aos ensaios psicológicos e à ficção. *Les fils de l'eau* (1950), dotado de um sopro de autenticidade pouco comum, abordndo sobretudo o exterior das manifestações da realidade, visa, no entanto, construir personagens e envolvê-las numa situação participativa da acção. *Les maîtres fous* representa um momento de viragem. Sem nenhuma encenação, Jean Rouch regista êxtases, efectuando um mergulho na interioridade humana, e situando o ritual como manifestação de um inconsciente colectivo. Posteriormente passa da etnografia para a pesquisa de ordem psicológica, descobrindo os poderes da ficção - *Moi, un noir* (1957-58), *Chronique D'un Eté"* (1962) e *La Pyramide Humaine* (1959-60). Mais recentemente interessa-se pela arquitectura (*Architectes ayorou*, 1971), pela "necessidade do culto da natureza nas sociedades industriais" (*Dionysos,* 1984), pela transferência para o Niger de uma tecnologia "doce", o moinho de vento holandês (*Madame L'eau,* 1994). Rouch é sobretudo um cineasta de África e dos Africanos.

Em *Moi, un Noir* (1957-58), Rouch manifesta o desejo de ir mais longe do que o documento bruto e a descrição exterior, inicia o salto para o imaginário com o objectivo de aceder ao interior dos indivíduos filmados, às representações mentais e culturais, e através destas à realidade social. O processo deste filme, que influenciou jovens cineastas como Godard, consistiu em registar o que uma personagem diz e faz numa situação presente ou passada, isto é, proceder de modo a que a pessoa filmada nos conte a sua história.

Moi, un Noir consta de duas partes nitidamente distintas ilustrando a oposição entre interioridade e exterioridade. Três nigerianos deixaram o seu país e um modo de vida tradicional para ir trabalhar em Côte D'Ivoire em Abidjan. A primeira parte do filme tem a forma de um documentário sobre as condições de vida e de trabalho dos emigrantes, cam-

poneses desenraizados transformados em estivadores, motoristas de táxi, desempregados ou prostitutas, no bairro de lata de Treicheville, arredores de Abidajan. Na segunda parte, através de uma mistura de realidade e ficção, efabulação desenvolvida por Robinson - o protagonista, de quem Rouch tem uma grande proximidade, procura a verdade profunda desta personagem num jogo de aproximação dialéctica entre o sonhado, o desejado e o realmente vivido.

Abandonando o documentário clássico, prefere encenar situações autênticas à maneira de um filme de ficção. Faz um documento vivo sobre as preocupações, os sonhos, as esperanças, as desilusões e as contradições psicológicas duma parte da nova geração africana. Através da efabulação reconstitui, na fronteira entre o desejo e a realidade, a vida pessoal de jovens africanos que se encontram, falam da suas condições reais e inventam eles mesmos a trama narrativa. São eles próprios na vida real através da efabulação. Uma vez terminado o filme e obtida uma montagem não definitiva, Rouch projectou-o a Robinson pedindo-lhe um comentário. Neste comentário improvisado e espontâneo, que irá ser a banda sonora do filme, Robinson revela-se de forma *naif* e verdadeira perante o espectador.

Intimamente ligado à totalidade das manifestações da vida, *Moi, um Noir,* tem, em relação a Robinson - o protagonista - uma função autoscópica, que permite uma tomada de consciência para melhor compreender o sentido da sua vida e o que é fonte de mudança para ele; em relação ao espectador, sensibilizado para estes problemas, apresenta esta metodologia de utilização do cinema no processo de pesquisa.

A intenção de Rouch não era então de restituir a verdade pela verdade imediatamente perceptível, mas de traduzir num clima meio ficcional, a realidade profunda do sobreproletariado africano, ou pelo menos de uma parte da sociedade urbana moderna. Mistura realidade e ficção porque esta se lhe afigura como o "único meio de penetrar na realidade", mas refere que esta não deve ser dissimulada, o espectador não deve ser confundido na definição dos limites da realidade e da ficção.

Em *La Pyramide humaine* (1959-60), Rouch ilustra um outro tipo de experiência. Parte de uma situação fictícia procurando que o real se revele ao espectador através do imaginário. Os estudantes de uma turma do liceu de Abidjan, Negros e Brancos, que normalmente não se relacionavam, aceitaram construir um jogo, para o filme, com o objectivo de se descobrirem uns aos outros, através de uma improvisação colectiva. Trata-se de um filme

que investiga as relações inter-raciais, explora as suas manifestações chegando à conclusão que os problemas das relações sociais não se estruturam em termos raciais, já que os dois grupos estudados apenas se ignoravam.

A estratégia de Rouch foi a de colocar as personagens numa situação fictícia mas plausível, em que cada personagem deveria desempenhar um papel que correspondesse o mais possível à sua própria personalidade, de modo a que no filme, aluno e actor identificassem as distâncias numa relação de jogo. O observador das técnicas dramáticas utilizadas por Moreno, torna-se realizador; os sujeitos observados não contam a sua situação, desempenham-na e revivem-na, graças aos auxiliares que existem no jogo - as inter-relações que os ligam aos outros e ao meio, e a situação do filme que funciona como motivação e catalizador da acção.

Assim, este filme mais não é que uma aplicação da teoria do psicodrama ou sociodrama de Moreno, fazendo os alunos desempenhar o papel que deveriam ter na sociedade, mas que, por alguma razão, são incapazes de realizar; leva-os a tomar consciência dos seus complexos e a resolvê-los. Entre o ser e o parecer, os intérpretes de Rouch acabam por entrar no jogo e por exprimir aquilo que não experimentavam normalmente.

Considerado como um ensaio, o filme sugere hipóteses de trabalho apaixonantes. No entanto as limitações técnicas, impossibilidade de registo de som síncrono, dificultaram a sua realização e impediram de retirar da experiência todas as potencialidades.

Em *Chronique d'un été*[6] (1960), Jean Rouch superava simultaneamente dois constrangimentos técnicos que dificultavam o desenvolvimento do filme exploratório ou de pesquisa, utilizando a tomada em directo do som sincrónico, e a câmara ligeira que lhe permitia acompanhar a acção dos personagens - câmara activa vertoviana. A colaboração estreita entre Rouch e o engenheiro Coutant permitiu a criação de um protótipo duma câmara utilizada em *Chronique d'un été* e contribuiu para fazer progredir rapidamente as técnicas de registo de som e de imagem.

Rouch reunia na sua equipa o cineasta canadiano Michel Brault e sociólogo francês Edgar Morin, que neste filme se iniciava na prática do cinema, e empreendia um novo método do de trabalho - um filme baseado na palavra, no diálogo natural captado em directo. Este novo método permitia-lhes aproximar-se do indivíduo, num dos seus redutos - a palavra como instrumento da comunicação humana. Procurava assim as coisas secretas, recalcadas,

esquecidas que emergem da palavra. Produzia também um filme profundamente inovador no meio cinematográfico francês, porque pela primeira vez o "som e a imagem passeavam em conjunto com as personagens em movimento, a câmara de Michel Brault investigava as personagens, filmava em torno delas, "esculpia-as" (Marsolais, 1974).

Neste filme, as personagens são convidadas a exprimirem-se, a revelar a sua verdade. A câmara ora se torna discreta, ora interveniente, tendo como objectivo provocar e testemunhar a confissão. É um filme sobretudo orientado para o problema da comunicação, não apenas no seu aspecto formal e superficial mas ao nível da revelação dos verdadeiros problemas que dificilmente se comunicam.

O filme é composto de várias partes. Na primeira Jean Rouch e Edgar Morin fazem uma breve apresentação. Segue-se uma sequência de entrevistas-flash na rua que tem por objectivo denunciar os perigos deste género de inquéritos superficiais, em que se faz dizer não importa o quê, nem a quem, e em que não há comunicação verdadeira. Esta sequência sublinha a importância que se atribui no resto do filme ao diálogo dos interlocutores com os cineastas e aos encontros e discussões entre os grupos. A sequência final é constituída pela projecção das imagens às pessoas filmadas procurando-se recolher a sua opinião crítica, e pelo diálogo de desconstrução do filme entre Morin e Rouch.

Chronique d'un été é sobretudo um filme baseado na palavra, um filme autenticamente falado, em que a comunicação entre palavra e acção (gestos, ambiente) é completa. O ambiente, o *décor*, é utilizado como elemento para a palavra (saber paralelo resultante do vivido) costituindo um espaço de autenticidade e de testemunho. Isto porém exige a movimentação das personagens nos seus ambientes e o consequente acompanhamento da câmara e do equipamento de registo de som. Por outro lado, filmar a apresentação do filme às pessoas filmadas (o filme no filme) para que estas sejam confrontadas com a sua imagem no ecrã é "fazer um esforço para que elas se reconheçam no seu próprio papel. Sabemos que há um parentesco profundo entre a vida social e o teatro uma vez que a nossa personalidade social é feita dos papéis a que damos corpo. Pode-se então permitir a cada um que desempenhe a sua vida perante a câmara. Então aflora à superfície dos papéis aquilo que precisamente está fechado ou reprimido, a própria seiva da vida que encontramos por toda a parte e que portanto está em nós" (Morin).

Os dois realizadores intervêm em muitos planos do filme com o objectivo evidente de nos fazer descobrir as condições desta experiência. Assim, os observadores cineastas tornam-se observados a tal ponto que, atento à evolução de certas personagens, o espectador poderá igualmente estar interessado pela história desta colaboração entre Rouch (o etnólogo) e Morin (o sociólogo), interpretando o sentido das suas intervenções, e talvez a interdisciplinaridade do projecto.

Chronique d'un été criou grande entusiasmo e admiração nos etnólogos cineastas. O britânico Colin Young afirma que estas inovações influenciaram profundamente o documentário, uma vez que o muro invisível que separa o cineasta e o tema desapareceu; as actividades secundárias ou marginais são integradas no filme; o à vontade perante o registo, as atitudes profílmicas (olhar a câmara), a entrada do som da equipa de realização, a integração do realizador no próprio filme que facilitam a análise e avaliação do resultado, foram permitidas. O filme expõe e expõe-se.

MacDougall afirma acerca da participação dos realizadores: "Por um lado é difícil para um cineasta filmar-se a si mesmo enquanto elemento do fenómeno que estuda, excepto no caso em que, como Jean Rouch e Edgar Morin em *Chronique d'un été*, se torna um "actor" diante da câmara. É geralmente graças à sua voz e às respostas dos indivíduos que sentimos a sua presença (...) é uma experiência muito elaborada que podemos sem dúvida pensar transferir tal e qual para o seio de uma sociedade tradicional. É todavia admirável notar como foram raras as ideias deste filme extraordinário que penetraram no pensamento dos realizadores de filmes etnográficos na década que se seguiu à sua realização. O método mostrou-se muito afastado de uma pesquisa dirigida para as necessidades do ensino ou para a urgência de constituir arquivos sobre as sociedades em perigo." Satisfaz no entanto os objectivos de Rouch, já que "a antropologia deve proceder aprofundando do interior, mais do que observando do exterior, o que dá muito facilmente uma impressão ilusória de compreensão. Aprofundar perturba necessariamente os estratos através dos quais se passa para atingir o fim. Mas existe uma diferença fundamental entre esta arqueologia humana e a sua contrapartida material: a cultura está por todo o lado e manifesta-se em todos os actos dos seres humanos, quer sigam o costume ou respondam a estímulos extraordinários. Os valores de uma sociedade residem tanto nos sonhos como na realidade que construiu. É introduzindo novos estímulos que o pesquisador pode pôr a nu os diferentes estratos de uma cultura e revelar os seus valores fundamentais" (MacDougall, 1979).

Para Rouch, no filme etnográfico, é necessário que a câmara saia da imobilidade, permitindo "adaptar-se à acção em função do espaço, penetrar na realidade, mais do que deixá-la desenrolar-se diante do observador". Para isso sugere que a câmara abandone o tripé e ande na mão do operador, conduzindo-a onde é mais eficaz, tornando-a tão viva quanto os homens que filma; "este improviso dinâmico é a harmonia de um *travelling* andado em perfeita adequação com os movimentos dos homens filmados". Com a câmara no tripé poder-se-ão obter melhores resultados técnicos e a pouca imobilidade até parece poder ser compensada pela utilização de objectivas com *zoom* que permitem um efeito óptico de *travelling*. No entanto "estes artifícios não conseguem fazer esquecer a rigidez da câmara que apenas vê, ao afastar-se ou ao aproximar-se artificialmente, de um único ponto de vista. E apesar da sedução evidente destes bailados descuidados, é preciso reconhecer que estes avanços ou recuos ópticos não aproximam a câmara dos homens filmados, mas que a distância continua e que o olho-zoom se assemelha sobretudo ao de um *voyeur* que olha, que pormenoriza, do alto do seu poleiro longínquo. Esta arrogância involuntária da tomada de vistas não é apenas ressentida a posteriori pelo espectador atento, é sobretudo apercebida pelos homens filmados enquanto lugar (e objecto) de observação" (Rouch, 1979). As opções de Jean Rouch exigem a utilização de câmaras ligeiras, experimentando mesmo protótipos como em "*Chronique d'un été*", e a formação dos etnólogos-cineastas capazes de superar os vícios, ou os modos de fazer, dos profissionais de cinema e de televisão habituados ao estúdio, ou à reportagem e à utilização de equipamentos demasiado pesados.

O trabalho no terreno e as características de cinema directo não permitem que se parta de uma pré-planificação para a rodagem e para a montagem. Esta deve acontecer desde a observação, câmara activa, como na concepção de Vertov: "faço a montagem quando escolho o meu tema (por entre os milhares de assuntos possíveis): faço a montagem quando observo (filmo) o meu tema (realizo a escolha útil por entre mil observações possíveis ..." (Citado por Rouch, 1979). Isto constitui, para Jean Rouch, a especificidade do processo do etnólogo-cineasta, pois em vez de elaborar a redacção das suas notas no regresso do terreno, deve, sob pena de fracasso, tentar a sua síntese no próprio momento da observação, quer dizer, conduzir o seu discurso cinematográfico, inflecti-lo ou pará-lo, diante do acontecimento[7]. Não se trata aqui de uma questão de planificação escrita anteriormente, nem mesmo

de câmaras que, passivas, aguardam uma ordem de sequência pré-determinada e repetível, mas de uma procura arriscada onde cada plano e cada tomada de vistas são determinados pelos precedentes e determinam os seguintes.

A segunda condição da montagem é o som sincrónico e directo. Ao acompanhar a acção, os operadores de câmara e de som necessitam de trabalhar em estreita correlação e a procura torna-se agora mais complexa, "o realizador e o seu duplo sonoro estão disponíveis para esta criação espontânea". Os operadores de som e câmara não poderão ter apenas uma formação técnica: "o engenheiro de som deve compreender bem o que regista ... o realizador pode ser o operador" (Rouch). Estes têm ainda de continuamente avaliar o que foi registado, corrigir se necessário e encadear fases de um discurso no próprio momento da acção. A participação das pessoas filmadas e os comentários às imagens constituem novos elementos que tornam a construção do discurso fílmico num processo minucioso de análise, de participação e de organização dos elementos fílmicos visuais e sonoros.

A última participação no processo de montagem antes deste chegar ao espectador é a de um olhar mais distanciado. Rouch chama ao operador de montagem o segundo espectador - o primeiro era o operador de câmara - que nada deve conhecer do contexto: "só vê e ouve o que foi registado (quaisquer que tenham sido as intenções do realizador)". A montagem seria assim um diálogo tenso e difícil entre o autor subjectivo, o operador de câmara, e o montador objectivo. Se no cinema tradicional a montagem se reduz, por vezes, à aplicação das regras de gramática cinematográfica, aqui não há receitas mas uma procura contínua e renovada a que a apresentação dos esboços ou esquissos («pedaço a pedaço» ou numa ordem já construída) às pessoas filmadas poderá dar continuidade. Poderemos verificar que os seus filmes são rodados num curto espaço de tempo e que a montagem é sempre bastante morosa. Em *Les Maîtres Fous* a rodagem realizou-se em dois dias e a montagem em três meses.

Rouch prefere o comentário directo, o diálogo entre o realizador e as pessoas filmadas. O comentário em "forma de manual ou de relatório científico, acumulando o máximo de informações complementares ... em vez de esclarecer as imagens, obscurece-as geralmente, mascara-as até se substituir a elas: já não é um filme, é uma conferência, uma demonstração em fundo visual animado, enquanto que esta demonstração deveria ser feita

pelas próprias imagens" (Rouch). O grafismo aparece como um dos meios mais eficazes para escapar à armadilha do comentário, podendo no entanto mutilar a imagem e constituir um obstáculo difícil devido ao tempo de leitura.

Considera, depois de analisar a utilização da música no cinema espectáculo, que "a música envolve, adormece, faz passar maus *raccords*, dá um ritmo artificial a imagens que não o têm e nunca o terão", no entanto " que viva a música que suporta realmente uma acção". A montagem sonora (som ambiente, palavras, música) é sem dúvida tão complexa quanto a montagem visual, porém menos trabalhada. Frequentemente é dada demasiada importância a testemunhos orais sem grande interesse, ou à tagarelice de algumas pessoas filmadas, como se um testemunho oral fosse mais sagrado do que um testemunho visual. Os realizadores por vezes não hesitam em cortar um gesto no meio de um movimento, não ousam porém cortar a fala no meio de uma frase ou um tema musical antes do final. Rouch prefere a musicalidade dos ambientes filmados, a música produzida no local, à música pré-existente gravada e trabalhada em estúdio.

3. **Antropologia Partilhada**

O cinema etnográfico francês desenvolveu frequentemente uma prática que conduziu ao que Jean Rouch chamou de *Antropologia Partilhada.* Esta prática transformou o cinema etnográfico e a antropologia apontando para um novo paradigma, o da *reflexibilidade.* Os cineastas tendem a interrogar-se sobre os fundamentos e as modalidades de relação entre eles e os sujeitos filmados, e a posicionar-se o mais claramente possível dentro da relação de observação, abandonando o confortável anonimato de quem se esconde por detrás do filme. Revelam-se ao espectador, como o fizeram em relação às pessoas filmadas. Os poderes do conhecimento são relativizados e as condições em que as imagens e a informação verbal foram obtidas são sugeridas ou mesmo mostradas. Para Éliane de Latour é importante que o filme seja uma *reflexão,* evitando simplificações abusivas e a redução a evidências fáceis, resultado de uma *relação de confiança,* do *encontro entre o olhar* que escolhe e a *liberdade* dos sujeitos filmados (*Le reflet de la vie, 1987, Contes e comptes de la cour,* 1993, *Pas comme dehors*[8], 1995). Outros cineastas desenvolvem situações semelhantes: Marc

Piault (*Les chemins de la soie, Jeune Homme a la Campagne*), Patrick Desahayes (*Nawa Huni*) etc.

Por vezes as pessoas filmadas participam no processo de construção do filme na definição do seu objecto, na produção e montagem conjunta. O filme é, em primeiro lugar, para as pessoas filmadas, criando-se assim a prática de lhes devolver as imagens, como imagem de si. Patrick Deshayes em *Nawa Huni, Olhar Índio sobre o Outro Mundo* vai mais além nesta prática: transporta não só todo o material de projecção e montagem (moviola) para o terreno, organiza verdadeiras sessões de cinema mostrando as suas próprias imagens e as imagens do homem branco, não apenas com o objectivo de obter a opinião do índio, mas sobretudo "para melhor compreender o que estrutura o Outro numa determinada sociedade, particularmente o Outro estrangeiro". Propõe "um retorno (*feedback*) qualitativo que implicava o nosso reencontro com um pensamento e uma cultura diferentes, quer se trate dos conceitos de identidade e alteridade, de realidade e representação, ou ainda da realidade do visual nos seus modos de expressão".

As pessoas observadas procuram mesmo a compreensão da essência do cinema partindo das suas práticas sociais, concluindo que "as imagens do filme são como as visões das drogas... fazem-nos medo, como a visão das drogas".

Para Claudine de France, este esforço de transparência nas relações de observação e de inquérito, é obtido através de uma mudança parcial, na encenação da pesquisa, do indivíduo observado em relação ao observador, o objecto do inquérito (da pesquisa) é partilhado entre a pessoa que está a ser filmada e o realizador (cineasta). É importante notar, contudo, e aí reside uma das dificuldades do processo, que a mudança do centro de gravidade temática resulta melhor através da palavra falada do que da imagem. De facto, é geralmente na forma de comentário informativo ou crítico, efectuado ao longo da própria rodagem (comentário imediato, a "quente") ou durante a montagem (comentário diferido) que se exprimem as lacunas da imagem. Só a palavra é capaz de atenuar os efeitos da não-transparência metodológica do assunto filmado. O resultado disto é a tendência para a excessiva verbalização da imagem pelo próprio realizador (cineasta), o que tende a enfraquecer a densidade dos indivíduos filmados. No pior dos casos, estes últimos aparecerão como um pretexto para o realizador se expressar.

4. O vídeo ultra ligeiro

O filme etnográfico foi profundamente condicionado por factores do contexto: o contexto da etnografia durante muito tempo mais voltado para o longínquo e para o exótico; o contexto dos paradigmas epistemológicos que ora define claramente quem é quem no processo de observação e de construção do discurso etnográfico e antropológico, ora se questiona sobe os poderes e as formas do conhecimento e as condições em que as imagens e a informação verbal são obtidas; finalmente, o contexto do desenvolvimento das tecnologias da imagem e do som e a sua utilização pelas pessoas filmadas. O condicionamento torna-se mais complexo se pensarmos que os três contextos referidos poderão ainda interagir entre si.

Até aos anos 60 as câmaras ligeiras eram movidas com um motor de corda, os *magazins* pequenos, o som pós-sincronizado. Estas limitações não impediram no entanto a criatividade de alguns cineastas, como Jean Rouch, que superaram os constrangimentos das limitações tecnológicas. É com o som sincrónico que se devolve realmente a palavra ao observado e com a motorização das câmaras e os grandes *magazins* que se pode utilizar um plano sequência capaz de permitir a reconstituição do fluxo das actividades humanas, o *continuum* gestual, as pausas, os tempos mortos de um processo, etc.

Nos fim dos anos 60 começa uma nova era, a do registo magnético. Este suporte, além das referidas vantagens já adquiridas com o som síncrono, facilita a reversibilidade, a observação diferida imediata, o exame repetido, a repetição do registo, a economia do projecto de pesquisa e produção do filme ou videograma. Este processo não terminou ainda a sua evolução. O vídeo ultra ligeiro, Hi 8, Super-VHS e outros suportes digitais que se anunciam, continuam a influenciar o filme etnográfico permitindo o acesso mais fácil a um número cada vez mais alargado de estudantes e investigadores, a entrada em domínios cada vez mais próximos e mais íntimos, a melhoria da qualidade técnica, novas formas de conceber a pesquisa e o discurso etnográfico e antropológico, novas práticas de passagem ao terreno.

Referiremos sobretudo três filmes notados e notáveis, que os festivais reconheceram e premiaram. *Recréations* (1992) de Claire Simon, um filme, rodado em Hi 8, sobre o quotidiano de um pequeno palco que se abre duas ou três vezes ao dia, o pátio de recreio, em que se desenrola o imaginário das crianças de um jardim de infância. *La Loi du Collège*

(1994) de Mariana Otero, filme rodado em Hi 8 durante um ano numa escola nos arredores de Paris. O cenário constitui um lugar de passagem prolongada de todos nós, propício a histórias, uma encruzilhada de interesses e de problemas, mas sobretudo um lugar de múltiplas poéticas e discursos que se cruzam, que as paredes ocultam e que a câmara foi capaz depôr ao alcance do público. *Sans Père, ni Mari* (1994) de Hua Cai um filme rodado na China que nos revela o funcionamento de uma sociedade de organização matrilinear, os Na, com unifiliação absoluta que não conhece nem casamento, nem família nuclear, conjugal ou restrita, nem aliança no sentido antropológico do termo. É também um filme que poderemos situar no domínio da denominada *antropologia de urgência,* na medida em que esta organização social que estabelece a relação entre sexos através de um sistema de visitas abertas e fechadas, tende a transformar-se, em parte devido à implantação local da escolarização.

As novas câmaras digitais, cada vez mais pequenas, com melhor qualidade de som e imagem, o *desktop video*, a maior facilidade na manipulação das tecnologias, os preços mais acessíveis, o interesse das instituições universitárias e outras, pelo filme etnográfico e pela antropologia visual, talvez possam contribuir para novas e importantes evoluções e para a criação de melhores condições de trabalho. Enfim, deixar-nos tempo livre para a experimentação e o avanço na fundamentação da utilização das imagens em etnografia. Esperamos que por cá também. Talvez não nos falte objecto de estudo, a necessidade urgente de nos autoconhecermos como realidade social e "transformar esse conhecimento num novo senso comum sobre os portugueses, menos mistificador mas mais proporcionado, menos celebratório mas mais eficaz, menos glorioso mas mais emancipador" (Santos,1994).

[1] O IWF constitui um exemplo *representativo* duma organização nacional centralizada de produção de filmes para investigação e ensino superior. É uma organização não lucrativa e os projectos são financiados por fundações de investigação. Abrange as especialidades mais diversificadas: medicina, biologia, química, física, engenharia, etnografia, história, matemática e psicologia. Actualmente está instalado em edifício concebido para as funções e apetrechado com moderno equipamento. Os documentos que ilustram os comportamentos humanos, animal, vegetal e a matéria inerte estão agrupados na *Enciclopédia Cinematográfica* que reune cerca de 5000 títulos e resulta da cooperação com peritos de investigação filmica de inúmeros países.

[2] Os *Irmão Lumière*, que fizeram com que o cinematógrafo se tornasse un instrumento de projecção colectiva, enviaram os seus operadores recolhendo imagens por todo o mundo. A sua intenção não era etnográfica, no entanto são os primeiros filmes da vida quotidiana da família, da empresa, da cidade e também das sociedades exóticas: *Le déjeuner du bébé, Arrivée du train, Sortie d'usine, La pêche à la crevette*, etc. A empresa *Citroen* é responsável pela produção de dois filmes *Croisière Jaune* e *Croisière Noire.*

[3] Mauss recomendava aos etnógrafos "que registassem certos comportamentos ... para ele a câmara era uma memória visual que devia registar a totalidade do fenómeno, acumular os arquivos filmados dos quais se poderia eventualmente, por razões económicas, tirar uma curta metragem documental." (Marsolais, 1974).

[4]Jean Luc Godard situa-nos o método exploratório ou de procura do seguinte modo: "os cineastas dividem-se em duas grandes categorias: os que escrevem os seus filmes de forma mais completa possível... aí a rodagem é só uma aplicação prática, de construção de qualquer coisa que se pareça o mais possível com o que se imaginou. Os outros, do género de Rouch... o filme é uma procura". Isto não impede que os filmes de pesquisa não possam tomar a forma de espectáculo: Flaherty por exemplo "procura o verdadeiro ...parte do documentário e acabou por fazer filmes com muita composição" (Godard, 1985). Rouch, como Flaherty, era explorador quando em 1946-47 fez a primeira descida do Niger em piroga. Os exploradores utilizavam frequentemente a fotografia e o cinema nas viagens de exploração. Na generalidade os filmes abordavam predominantemente o exótico sem qualquer preocupação de rigor etnográfico. Deste cinema se libertaram alguns cineastas: Flaherty, Rouch e outros (Liotard, 1950).

[5]" O cinema etnológico permanece dividido entre os fantasmas de um registo sistemático, quase biológico, dos feitos humanos socializados (*Enciclopédia Cinematográfica* do IWF), e as quimeras hollywoodianas dum espectacular generalizado da diferença, ou mesmo do exótico" (Piault,1986).

[6] Passados mais de trinta anos o filme tem ainda admiradores e é passado nos grandes ciclos de cinema documental. Premiado no festival de Veneza em 1962. A metodologia utilizada por Rouch e Morin foi mais tarde seguida pelo antropólogo finlandês Heimo Lappalainen na realização do filme "*Chronique d'un Été Finlandais*" (Crawford, 1992) e pelo cineasta italiano Pier Paolo Pasolini.

[7] Rouch aproxima-se das teorias da montagem de Vertov: 1. Montagem durante o observação (escolha do tema e das unidades de análise); 2. Montagem depois da observação (formulação de hipóteses);

8 Montagem durante a rodagem (concretização do trabalho de terreno); 4. Montagem depois da rodagem (classificação dos dados, ajustamento das hipóteses); 5. Procura de fragmentos para montagem (organização dos elementos em sequências); 6. Montagem definitiva (construção geral do sentido principal visando a apresentação final). Estas fases da montagem previstas por Vertov são consideradas por Marc Piault (1994) equivalentes às do processo de pesquisa em Antropologia.

[9] Pequeno filme de 4 minutos decorrente do trabalho realizado com Alain Moreau na prisão *La Santé.* A originalidade do projecto consiste no facto de abordar uma instituição tradicionalmente fechada, resultado de um período longo de contacto com a realidade abordada -mais de uma década, com resultados visíveis: *Tele-Encontros* com mais de uma dezena de realizadores -Beauvialla, J. Rouch, Depardon, J.L. Comolli, etc., e *Vídeo-Postais* produzidos quer no interior quer do exterior da prisão.

Referências Bibliográficas

Colleyn, Jean-Paul (1993) - *Le Regard Documentaire*, Centre Georges Pompidou, Paris

France, Claudine de (1994) - *Du film Ethnographique à L'Anthropologie Filmique*, EAC, Bruxelles

Martinet, Alexis (1994) - *Le Cinéma e la Science*, CNRS Editions, Paris

Piault, Marc-Henri (1982) - "Images et son pour les sciences de l'homme et de la société", *Rapport présenté à la mission Godelier*, CNRS - ER 225, Montpelier.

Piault, Marc-Henri (1986) -"L'Anthropologie à la Recherche de ses Images", em *CinémAction* nº 38.

Piault, Marc-Henri (1992) - "Du colonialisme à l'échange", em *CinémAction* nº64

Piault, Marc-Henri (1994) - "Filmer en Ethnologie", *conferência apresentada na Universidade Aberta* - Seminário de Antropologia Visual.

Santos, Boaventura de Sousa (1994) - *Pela Mão de Alice, o social e o político na pós modernidade*, Afrontamento, Porto.

Julho de 1995

FILMAR ÁFRICA

CLARA CARVALHO*

O que justifica que se fale de um cinema etnográfico francês sobre África? Que especificidade o isola daqueles que são, conceptualmente, logicamente, os seus vizinhos, os seus limites: o cinema francês sobre África, o cinema etnográfico francês, o cinema etnográfico em geral? O que é o olhar documentário feito em França sobre África, sobre os africanos?

A primeira constatação é a de que esse olhar vem de longe: a antropologia e o cinema francês andaram frequentemente a passo, asserção tanto mais verdadeira quando aplicada ao caso africano. O primeiro filme realizado, as cronofotografias de Félix-Louis Regnault, representam uma mulher africana wolof fabricando cerâmicas na exposição etnográfica da África Ocidental de 1895. Os pressupostos que caracterizavam a École d'anthropologie de Paris de Paul Broca encontram-se reunidos nos primeiros filmes de Regnault sobre diferenças gestuais e fisiológicas entre fulas, wolofs e djolas: a antropologia entendida enquanto uma área da biologia (que, pelo seu campo de aplicação, interessava sobretudo a pessoas com formação em Medicina, como era o caso de Broca e do próprio Regnault); a obsessão de classificar e medir e de atribuir significado sociológico a medidas anatómicas. A classificação de artefactos vem apoiar esta visão naturalista da Antropologia, vertente defendida no Musée d'Ethnographie du Trocadéro, que caracteriza igualmente os filmes dos irmãos Lumière sobre uma aldeia ashanti "tranposta" para a feira de Lyon. Mais tarde, é nesse mesmo espaço, já tranformado no Musée de l'Homme, que se forma o *Comité du Film Ethnographique*, o qual reúne muitos dos antropólogos que durante este século criaram não só a etnologia francesa, como o filme etnográfico: M. Griaule, J. Rouch, G. Dieterlen, A. Leroi-Gourhan, C. Lévi-Strauss, E. Morin, entre outros.

*Departamento de Antropologia \ Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa

Foi breve esta relação gemelar entre os interesses da Antropologia e o documentário etnográfico sobre África e os Africanos, em França. Contudo, podemos voltar a encontrá-la nos filmes de M. Griaule, *Au Pays des Dogon* (1935) e *Sous les Masques Noirs* (1938). O interesse pela construção das máscaras; a coreografia da sua dança que a acelaração devida a uma velocidade de projecção superior à de realização torna ainda mais vertiginosa; a referência aos mitos que lhes dão alma, expressam bem a primazia dada aos estudos das cosmogonias na análise do social, que representa, na obra de Griaule, a herança de uma preocupação com a análise de sistemas de pensamento, de representações e de classificação, que caracterizou a Escola Sociológica Francesa. O diálogo inflamado, sujeição à necessidade de divulgar estes documentários junto do grande público, o enquadramento em contra-picado, a atenção aos detalhes estéticos, expressam bem um encanto em descobrir aquilo que nas palavras deste autor é a alma negra, a metafísica do homem negro, ideal das suas expedições e do longo trabalho que desenvolveu nas falésias do Bandiagara. Os filmes de Griaule, realizados sob a chancela do Ministère des Colonies, têm muitas das características dos documentários para o grande público da época: abrem-se sobre o mapa de África, continente que pelo seu exotismo se constitui como um personagem de parte inteira nestes filmes, por vezes o personagem principal em termos publicitários. O diálogo surge num tom inflamado e propagandístico; os intervenientes não são nomeados, não têm uma voz, apenas uma acção ilustrativa.

Mas a relação entre o cinema e a etnologia francesa em breve deixaria de funcionar deste modo ilustrativo e o documentário ganha uma voz própria que, em muitos aspectos, suplanta e questiona alguns dos paradigmas da antropologia "clássica". Entre eles, o carácter "autoritativo" da escrita etnográfica: o estilo monográfico, que predominouaté às últimas décadas, atribuía ao antropólogo a principal ou exclusiva voz na interpretação da realidade social. Obviamente, o documentário apresenta-nos sempre uma determinada visão da realidade: a afirmação vertoviana, "monto o meu filme quando penso no meu filme, monto o meu filme quando rodo o meu filme" está presente na filmagem de qualquer plano, muito antes da sua montagem. Todas as escritas, cinematográficas ou monográficas, são interpretativas, característica criticável mas enriquecedora, ao acrescer o texto de uma voz de autor em si mesma portadora de significado. Contudo, o seu carácter exclusivo e autoritativo foi posto em causa e experimentadas novas práticas discursivas. É ainda com Marcel Griaule que estas

surgem no panorama francês: o primeiro exemplo de um texto em que a voz do Outro se faz ouvir na primeira pessoa e como principal sujeito-autor é*Dieu d'Eau* (1948), livro em que o etnólogo encena a apresentação da sua iniciação ao conhecimento da cosmogonia dogon conduzida e relatada pelo velho caçador Ogotemmêli. Este texto vertiginoso e complexo, misto de etnografia, de entrevista, de cenário teatral, separa claramente, voluntariamente, a palavra do iniciador das dúvidas do neófito. Mas o exemplo não foi seguido na tradição escrita, comprometida com outras escolas e necessidades académicas, prisioneira da rigidez de estilos monográficos e de obsessões teóricas, ou simplesmente do desconhecimento de informadores dispostos a escrever um longo texto com o "seu" antropólogo. O mesmo não se passou no ci nema documentário.

Desde os anos 20 que o filme documentário se desenvolveu em torno de temas sociais. De Vertov ao Buñuel de *Las Hurdes,* de J. Grierson a W. Sellers, encontra-se uma mesma preocupação de intervenção social pela "verdadeira" ou "nova" realidade mostrada pelo cinema. Nos anos 60 o cinema directo americano de Leacock e Drew, e depois de Wiseman, é herdeiro destas preocupações, embora à euforia propagandística dos seus antecessores estes tenham substituído a denúncia social como motivação inicial. É nesta perspectiva que depressa se tornou óbvio ser necessário dar voz às pessoas filmadas, atitude que incentiva e é promovida por toda uma série de inovações técnicas: gravação de som sincrónico, utilização de máquinas menos pesadas e com maiores *magazins,* que permitem a divulgação de *travellings* e de longos planos-sequência, que respeitam o tempo real das pessoas filmadas e se tornam num dos atributos de muitos filmes etnográficos.

Em França, é Jean Rouch o pioneiro de todas as inovações, tanto em termos de documentário como de deontologia antropológica. Com ele, não só o filme etnográfico ganha uma voz própria, como a ética e a metodologia de investigação monográfica são questionadas, no e pelo cinema documentário. A interacção, que desde *Bataille sur le Grand Fleuve* (1951) Rouch promove junto dos sujeitos dos seus filmes, tornou-os elementos de uma pesquisa conjunta, particularmente enriquecedora no caso da série *Sigui* (1966-74), rodado sobre o longo ritual do mesmo nome em que os Dogon interpretam o seu complexo mito demiúrgico . O filme surge, definitivamente, como o principal elemento de pesquisa e de interacção com os sujeitos filmados, actores-autores do ritual.

Para este cineasta de rituais e de encenações colectivas e individuais, o mundo surge como um imenso palco, sobre o qual ele volta primeiro a sua câmara, depois a sua voz. Os seus filmes abrem com planos gerais, enquadramentos globais, tal o surgir de um cenário por detrás do pano que se levanta. A câmara comporta-se como uma observadora atenta do ritual que face a ela se desenrola: possessão pelos génios Hauka em *Les Maîtres Fous* (1953), levantar do luto em *Ambara Dama* (1974). *Les Maîtres Fous*, filmado a pedido dos próprios Hauka, com um trabalho de montagem que incrementa o seu dramatismo, é ainda hoje um filme chocante, interveniente, que se presta a várias leituras, enquanto obra cinematográfica, fonte de inspiração dramatúrgica, elemento de análise etnológica ou objecto de estudo psicológico. Ou então, a câmara é apenas mais um interveniente numa peça que se vai construíndo a seu pretexto: são os filmes ditos "de ficção", em que os actores se auto-representam e realizam uma criação colectiva que ultrapassa os limites da realidade entrando no universo onírico e perfeito dos contos (da intervenção da diabinha em *Cocorico M. Poulet* (1975) à divagação de moinhos de vento e de campos de túlipas negras e africanas de *Madame l'Eau* (1992)), revelando-nos em simultâneo o universo de representações dos intervenientes. De *Jaguar* (1954) a *Madame l'Eau*, passando por *Moi, un Noir* (1957), *Petit à Petit* (1969), *Liberté, Égalité, Fraternité* (1989), o sincretismo de culturas, a mistura de sujeitos, são utilizados com uma liberdade que espanta o espectador. Ou ainda, a câmara incentiva o desencadear de uma possessão que já tardava, e segue-a bailarina, perfeita na sua integração interveniente e discreta, no belo filme que é *Tourou et Bitti* (1973), longo plano-sequência que no seu respirar natural nos aproxima do tempo real dos espectadores (embora só o comentário evoque os três dias de longa espera por esta possessão).

É de facto com a longa e versátil obra de Rouch que podemos falar com segurança de um olhar próprio do cinema etnográfico francês sobre África. As variantes didáticas, pedagógicas, de pesquisa, de intervenção em obras de ficção a que o documentário etnográfico se prestou, sobretudo na produção americana, até obter um estatuto próprio, tiveram pouco eco em França e, em particular, no contexto aqui abordado. Desde *Bataille sur le Grand Fleuve* que todo um novo estilo é criado, com as suas experiências e descobertas, pressupostos e conclusões. A maioria dos filmes de Rouch apoiam-se em longos trabalhos de terreno que caracterizaram a etnografia francesa em África - é Rouch que afirma serem

necessárias gerações de investigadores para realizar uma investigação. O resultado é uma cumplicidade entre o realizador e as pessoas filmadas que se sente em todos os seus filmes. E o retomar das mesmas temáticas, recorrentes apesar da versatilidade da sua obra, que exprimem a persistência de uma pesquisa: os cultos de possessão; o sincretismo cultural expresso em vivências individuais. Todos os seus filmes, "documentários" ou de "ficção" (Rouch é um dos autores que poem em causa a rigidez desta distinção) são filmados e montados com um forte sentido da dramaturgia e do tempo fílmico. Esta sensibilidade está presente igualmente nos seus comentários. A sua presença é essencial e criativa: o realizador, e muitas vezes os intervenientes, representam neste espaço o papel de espectadores privilegiados da obra que visualmente se apresenta.

Mas é também com Rouch, apesar do seu título de inventor do *cinéma-verité*, ao lado de Edgar Morin (*Chronique d'un été* ,1960) que melhor é demonstrada a impossibilidade da invisibilidade da câmara. No seu *ciné-transe* esta é um elemento interveniente, desencadeadora de um processo que já não poderia ser pensado sem a sua presença. O filme surge sempre de uma relação inter-subjectiva entre o realizador e as pessoas filmadas que não poderia ser pensada sem a presença da câmara. Com Rouch o documentário passa para além do modelo dialógico (a obra é a apresentação do diálogo autor-sujeito/autor) ou polifónico (são apresentadas diversas intervenções individualizadas sobre uma mesma temática), tal como este se encontra na tradição escrita na obra de M. Griaule, ou, de forma mais pertinente, em numerosos filmes documentários -veja-se, por exemplo, o belo filme-súmula de John Marshall, *N!ai, the story of a !Kung woman.* (1952-80). No caso do autor francês, estamos perante um registo discursivo que vai caracterizar muito do cinema etnográfico posterior. E se a crítica aos modelos autoritativos conduziram todo um cinema documentário a voltar-se para novos paradigmas discursivos que privilegiam o discurso das pessoas filmadas, o que distingue este cinema etnográfico é o assumir desta distância, desta proximidade, desta intervenção mútua.

Nos anos 60 e 70 são poucos os filmes etnográficos realizados sobre África. Contudo, é nestas décadas que começaram a aparecer timidamente os documentários académicos sobre um continente no qual se realizou grande parte do terreno da etnografia francesa. As inovações tecnológicas que permitiram o desenvolvimento do documentário "directo" eram extremamente dispendiosas, a filmografia voltou-se sobretudo para a Europa.

Algumas realizações sobre o continente africano estão ligadas a instituições académicas, muitas vezes sob chancela do C.N.R.S. Destacam-se os filmes de Guy le Moal, feitos sob uma perspectiva do filme documental como um instrumento particular de apresentação/ descrição de um aspeto bem circunscrito da realidade social -no que segue uma já longa tradição iniciada com Mead e Bateson. No mais puro estilo da série *Disappearing World* é realizado o filme *Nyangatom, les fusils jaunes* (1978), que nasce da colaboração de Jean Arlaud e P. Sénéchal com o antropólogo Serge Tornay. Um filme belíssimo, sem comentários exteriores, com algumas entrevistas directas ou apresentando-nos os diálogos entre actores sociais -cuja temática cosmogónica e explicativa é obviamente a resposta a perguntas que nunca são apresentadas- em que a presença dos autores surge numa referência final quase anedótica. O melhor exemplo destes filmes académicos é uma obra mais tardia, *Les mémoires de Bindué Da* (1988), realizado pelos etnólogos Michèle Fiéloux e Jacques Lombard, obra que manuseia registos muito diversos: filmagens directas, documentação histórica, um antigo filme de uma caçada de elefantes. O comentário é igualmente heterogéneo, fazendo-nos ouvir as vozes dos autores, dos participantes, a explicação de um filho do protagonista cujo segundo funeral se realiza. O resultado é surpreendente.

Nas décadas de 80 e 90 a explosão do cinema documentário atingiu também este campo particular. No bicentenário da revolução, Jean Rouch festeja com um intrigante *Liberté, Égalité, Fraternité, et quoi après?* (1989), em que expressa um sincretismo afro-americano e europeu muito pessoal. Marc Piault oferece-nos um filme em que se encontram preocupações, ensinamentos e reflexões de documentarista e de etnógrafo: *Akazama, intronisation d'un souverain.* (1982). As imagens introdutórias mostram-nos duas crianças nigerianas, uma de caixa de cartão ao ombro qual máquina de filmar, outra de cana esticada para o registo do som, "filmando" um grupo de rapazes que imitam artes marciais. O conhecimento dos audio-visuais e a inserção na "aldeia global", a meta-referência ao cineasta-antropólogo, que os imita imitando-o a filmar, tudo se encontra nesta introdução a uma obra sobre a entronização de um soberano tradicional cujo poder se esvanece face ao Estado, frente ao Islão. Herdeiro das tradições de Griaule e de Rouch, o filme suscita mais questões do que fornece respostas. A voz do autor expõe-nos as espectativas e dúvidas que os acontecimentos observados-filmados lhe suscitam, recusando o movimento homeostático dos comentários documentais e aproximando-se do modelo do *Dieu d'Eau*.

Esta intervenção na primeira pessoa, que visa em simultâneo explicar um filme, contar/ delimitar uma história e explicitar a voz de autor (dita geralmente no tom poético que caracteriza os comentários de Rouch) encontra-se noutros filmes que, com este, acabam por constituir "escola": é o caso das primeiras realizações de Eliane de Latour, em particular as duas obras menos enquadradas pelo seu trabalho etnográfico, que são *Le Reflet de la Vie* (1987) e *Tidjane, les voies d'Allah* (1988). Este último filme assume um dos princípios de realização de Rouch, o de que o comentário é feito directamente quando do visionamento do filme montado. A autora, confrontando-se com as imagens de uma confraria islâmica que conheceu enquanto filmava, socorre-se de um comentário misto e coloquial, entre um neto do fundador da confraria e ela própria. O resultado é uma criação complexa, um documentário que explicita a sua criação, um instrumento de pesquisa que é o seu pretexto.

Contudo, não é com estes documentários, embora as suas experiências e hesitações sejam extremamente enriquecedoras, que o cinema etnográfico francês exprime a sua maturidade. Falta-lhes a reflexão sobre os seus próprios percursos, e mesmo a expressividade fotográfica que caracteriza, obrigatoriamente, o Cinema. Estas encontram-se noutros filmes de Eliane de Latour, *Les Temps du Pouvoir* e, em particular, o belíssimo *Contes et Comptes de la Cour*. Neste último é-nos apresentado o viver quotidiano das mulheres (enclausuradas) de um chefe tradicional nigeriano, em si mesmo expressivo de múltiplas questões. A subtileza do filme, rodado quase integralmente nos sucessivos pátios da casa de chefatura, é somente ultrapassada pela sua beleza fotográfica, que nos devolve os contrastes de luz e longos cenários africanos.

Encontra-se igualmente na prolífera obra do cineasta-etnólogo Jean-Paul Colleyn, em colaboração com numerosos autores, entre os quais se destaca Marc Augé: *Nkpiti, la Rancune et le Prophète* (1984), a série *Vivre avec les Dieux* (1988, 1989, 1991), e ainda os filmes dedicados aos Minyanka (Mali), dos quais se destaca *Les chemins de Nya* (1983). Neles são assumidos todos os ensinamentos do documentário etnográfico: apresentação de personagens-chave, comentários ditos pelo autor-realizador, entrevistas directas, planos sequência. E, mais uma vez, uma noção da fotografia e da montagem que tudo devem ao cinema e que acabam por o caracterizar.

Podemos falar de um cinema etnográfico francês sobre África, com uma voz própria, desde os anos 50 com a obra de Jean Rouch. Com ele todas as inovações foram

inventadas, muitas vezes à frente das questões que a etnografia só mais tarde se colocaria: práticas dialógicas e discursivas, criações colectivas, mistura de escritas de ficção e documentais. É ainda com Rouch que o sincretismo criativo continua a ser praticado, porventura uma das lições aprendidas em África. Mas actualmente este "género" possui numerosos autores, que integram as experiências rouchianas e outras. Por outro lado ele dilui-se na produção mundial, cada vez mais divulgada e variada devido à facilidade de acesso aos audiovisuais. Actualmente não existe tanto um estilo francês de cinema etnográfico, mas sim experiências de autores que enquadram o seu trabalho num dos pólos de desenvolvimento do género.As suas fronteiras são cada dia mais fluídas, se alguma vez foram rígidas: vejam-se filmes como *Classified People* (1987) de Yolande Zauberman e *Zaire, le cycle du serpent* (1992), de Thierry Michel, de produção francesa apesar da diversidade de origens dos seus autores, etnográficos para além de "sociológicos" ou de "actualidade". É igualmente neste contexto que podemos actualmente verificar que o pólo de realização de filmes sobre África se está a mudar para os africanos, em particular na África Ocidental. E que o filme etnográfico francês é cada vez mais uma criação heterogénea, com autores de diversas origens, em que as diferenças entre documentário, ficção e etnografia se esbatem face a criações diversas permitindo múltiplas leituras para gáudio, identificação, prazer ou inquietação do espectador.

Agosto de 1995

CESAR PAES / "Aux Guerriers du Silence"